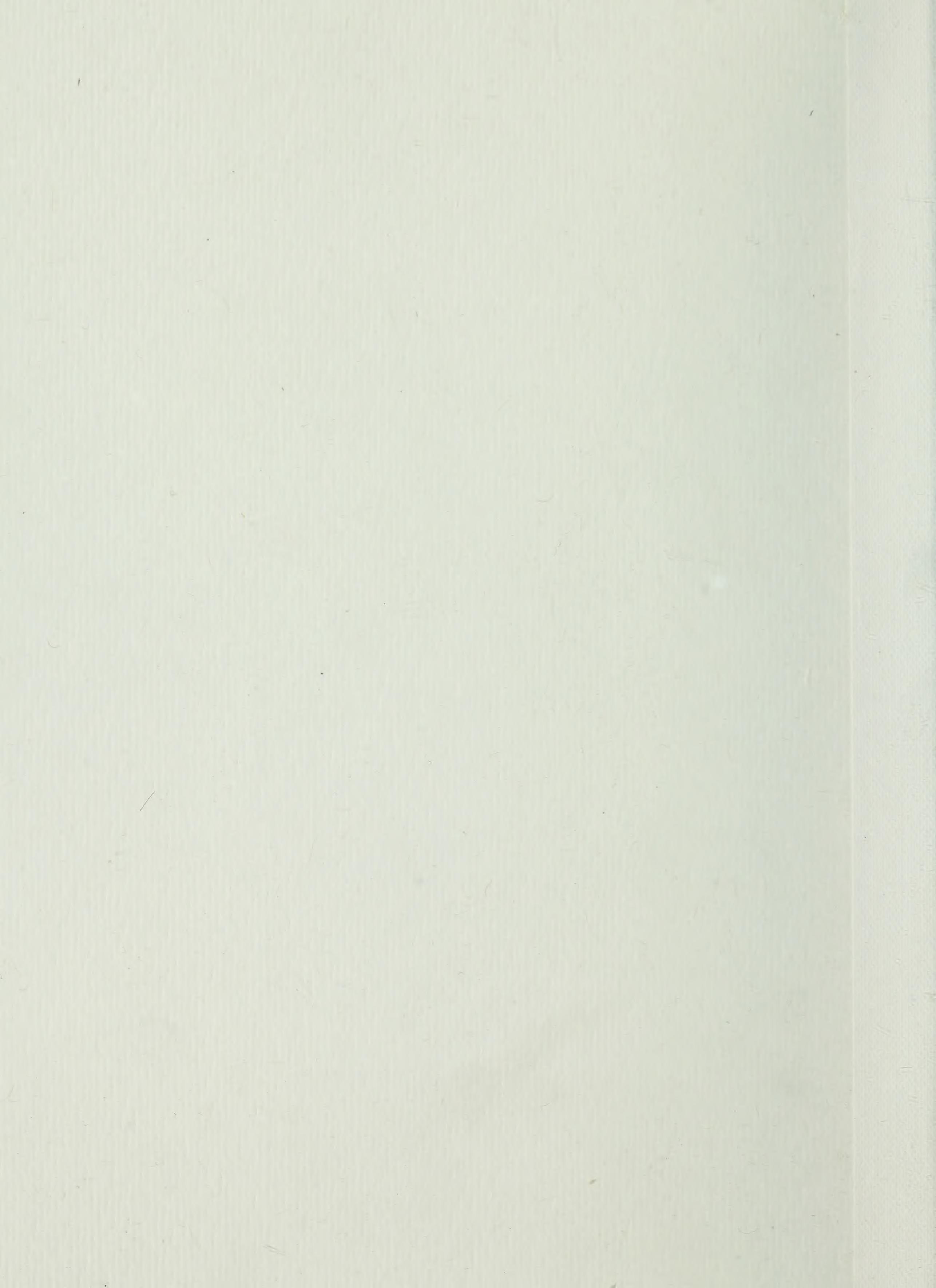


Riederer, Frank
Ludwig Tiecks beziehungen zur Deutschen Literatur des 17. Jahrhunderts





Ludwig Tiecks Beziehungen zur deutschen Literatur des 17. Jahrhunderts

Inaugural-Dissertation

zur

Erlangung der Doktorwürde

der Philosophischen Fakultät

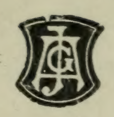
der Königlichen Universität zu Greifswald

vorgelegt

von

Frank Riederer





Greifswald 1915. Druck von Julius Abel

Gedruckt mit Genehmigung der Philosophischen Fakultät der Universität Greifswald.

Dekan: Prof. Dr. M. Lidzbarski.

Referent: Geh. Reg.-Rat Prof. Dr. G. Ehrismann.

Tag der mündlichen Prüfung: 31. Juli 1915.

Meinem verehrten Lehrer

Herrn Prof. Dr. Max Herrmann

in Dankbarkeit gewidmet.

Vorwort.

Jene literarische Erscheinung eigenster Art an der Schwelle des 19. Jahrhunderts, unter dem Namen Romantik begriffen, ist die Auswirkung von Geisteskräften, deren Wurzeln sich weit zurück verfolgen lassen. Sie treten auch in früheren Jahrhunderten, mehr oder weniger, zu Tage und schenken so deren Antlitz ein ganz besonderes Gepräge. Nichts natürlicher, als daß die Romantik, wenn sie in die Vergangenheit blickt, ebendort am liebsten verweilen wird, wo sie der eigenen Empfindung gleiche Geistesschwingungen erahnt. Bei der starken Neigung, die den Romantiker zu vergangenen Zeiten überhaupt hinzieht, sind diese doppelt bedeutsam als der Spiegel seiner eigenen Geistesrichtung; freilich nur insoweit, als er manche Komponenten aufzeigt. Die Resultante selbst ist immer einmalig und einzig und immer neu.

Es ist noch nicht lange her, seit Romantik in solchen geisteswissenschaftlichen Zusammenhängen gesehen wird. Diltheys Anregungen seien unvergessen, doch darf hier auch Oskar Walzel vornehmlich das Verdienst eines Pfadfinders in Anspruch nehmen. Sein Bemühen war es auch, die Fäden aufzudecken, die die Romantik nach rückwärts binden.

Die auffallende Verknüpfung der Romantik mit der Literatur des 17. Jahrhunderts ist bei der merkwürdigen Gestalt dieses Zeitraums, der sich eine neue Geistesrichtung erkämpft, von ganz besonderem Interesse. Vermag doch solche Beziehung jedenfalls einen besonderen romantischen Charakterzug

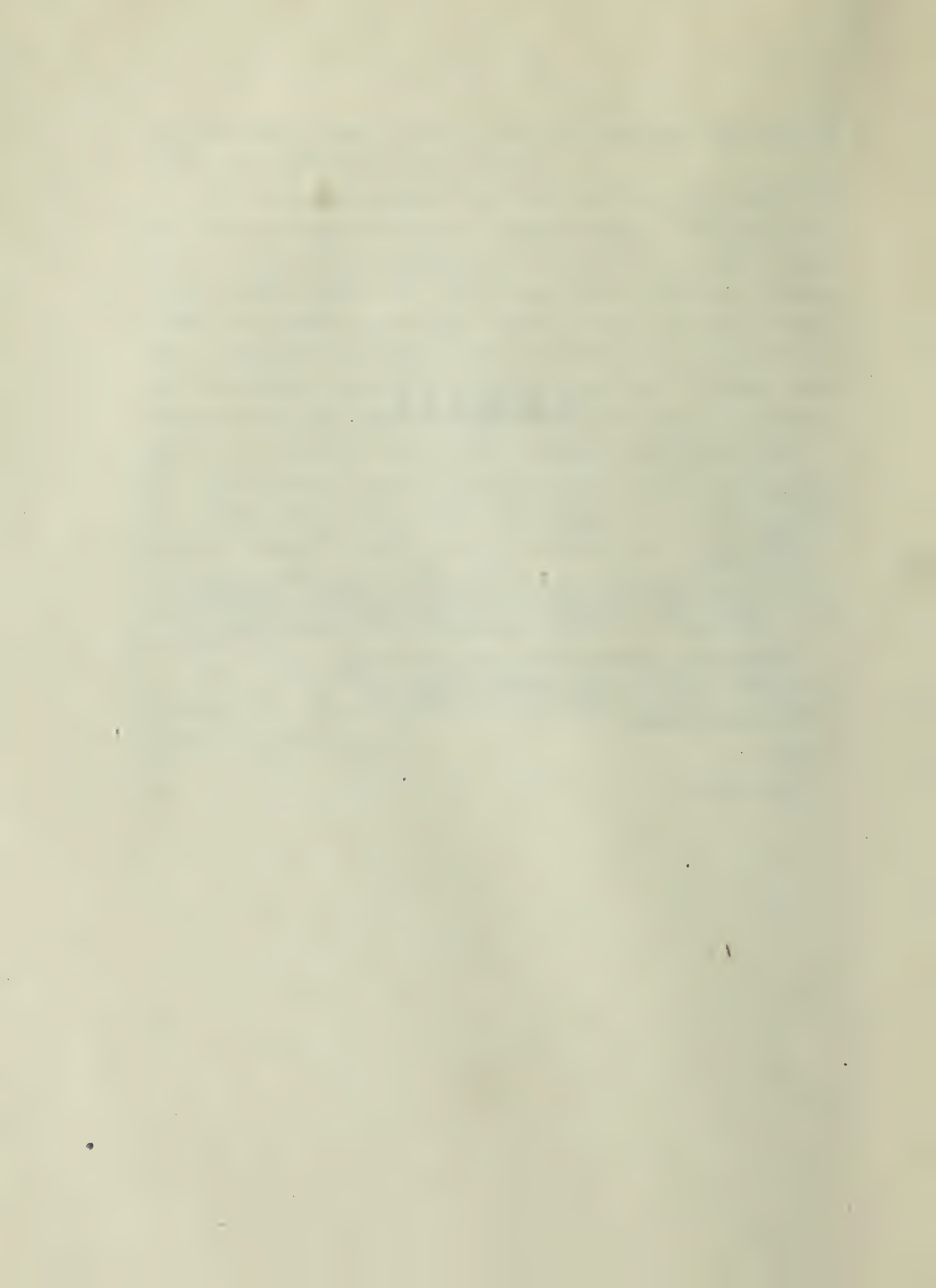
aufzuschließen, wenn sie nicht vielleicht überhaupt tiefer in das Wesen der Romantik selbst einführt.

Zu diesem interessanten Problem will die vorliegende Arbeit einen vorläufigen kleinen Beitrag liefern. Daneben zeigt sie wohl auch Tiecks allbekanntes Dichterbildnis unter einem neuen Gesichtswinkel und stützt damit das bisherige Wissen. Wenn sie freilich in mancher Hinsicht mehr Anregung bringt, als die Summe tatsächlicher Ergebnisse birgt, so mag dies mit der notwendig gewordenen Begrenzung des Themas entschuldigt sein, das erst in seiner Ausdehnung auf das Gesamtgebiet der Romantik eine wirklich nutzbare Lösung verspricht.

Den Hinweis auf das Problem schulde ich Herrn Professor Dr. Max Herrmann. Ihm sei nicht nur aus diesem Grunde herzlichst gedankt, sondern auch deshalb, weil er in nie ermüdendem Interesse das Werden meiner Arbeit bis zum letzten Korrekturbogen verfolgt und durch manchen wertvollen Rat gefördert hat.

Mein besonderer Dank gebührt auch Herrn Geheimrat Professor Dr. Ehrismann; er hat der Dissertation freundlichste Aufnahme bereitet.

Inhalt.



Literatur.

Arnim, A. v., Werke, sämtliche, 22 Bde., Weimar 1853/56.
Bechtold, A., Zur Quellengeschichte des Simplizissimus. Euphorion 19 (1912) S. 19 ff. u. 491 ff.
Becker, R., Christian Weises Romane und ihre Nachwirkung. Berliner Diss., 1910.
Beinert, A., Deutsche Quellen und Vorbilder zu Moscherosch' Gesichten. Freiburger Diss., 1904.
Borinski, K., Poetik der Renaissance. Berlin 1886.
Bouterwek, F., Geschichte der schönen Wissenschaften. Bd. 10, Göttingen 1817 (2. Bd. der Dtsch. Literaturgesch.).
Cholevius, C. L., Geschichte der deutschen Poesie. 2 Bde., Leipzig 1854.
Creizenach, W., Zur Entstehungsgeschichte des neueren deutschen Lustspieles. Halle 1879.
Dreihundert Briefe aus 2 Jahrhunderten, herausgeg. von K. v. Holtei. 4 Bde. in 2, Hannover 1872.
Eichler, Fr., Das Nachleben des Hans Sachs. Leipzig 1904.
Fenchel, Walther, Weltbild und Religion bei Jac. Böhme und Novalis (noch nicht im Druck erschienen).
Fulda, L., Christian Weises Dramen = Kürschners Deutsche Nationalliteratur Nr. 39.
Günther, Hans, Romantische Kritik und Satire bei Ludwig Tieck. Heidelberger Diss., 1907.
Haym, Rudolf, Die romantische Schule. Neudruck Berlin 1906.
Hemmer, H., Die Anfänge Ludwig Tiecks = Acta Germanica Bd. 6. Berlin 1910.
Hettner, H., Die romantische Schule. Braunschweig 1850.
Holtei, K. v., Briefe an Ludwig Tieck. 4 Bde., Breslau 1864.
Höpfner, E., Reformbestrebungen auf dem Gebiet der deutschen Literatur des 16. und 17. Jahrhunderts. Berlin 1866.
Höpfner, E., G. R. Weckherlins Oden und Gesänge. Berlin 1865.

Joachimi-Dege, M., Deutsche Shakespeare-Probleme im 18. Jahrhundert und im Zeitalter der Romantik. Leipzig 1907.
Joachimi-Dege, M., Die Weltanschauung der deutschen Romantik. Jena 1905.
Köpke, Rudolf, Ludwig Tieck. Leipzig 1855.
Lemcke, Karl, Geschichte der deutschen Dichtung neuerer Zeit. Bd. 1 (einziger) 1871.
Mießner, W., Ludwig Tiecks Lyrik. Berlin 1902
Morhof, D., Unterricht von der deutschen Sprache. 1702.
Moscherosch, H. M., Gesichte Philanders von Sittewalt. Straßburg, Bd. 1: 1677, Bd. 2: 1665.
Moscherosch, H. M., Gesichte Philanders von Sittewalt, herausgeg. v. F. Bobertag (1883) = Kürschners deutsche Nationalliteratur Nr. 32.
Petrich, Hermann, Drei Kapitel vom romantischen Stil. Leipzig 1878.
Preger, Geschichte der deutschen Mystik. 3 Bde. Leipzig 1874.
Regener, E. A., Tieck-Studien. Rostocker Diss. 1903.
Ranftl, J., Tiecks Genoveva als romantische Dichtung. 1899 = Grazer Studien zur deutschen Philologie, Heft 6.
Raumer, R. v., Geschichte der germanischen Philologie. München 1870.
Rausse, H., Grimmelshausen und die deutsche Romantik; in „Germania", Wiss. Beilage 1910, S. 91.
Röhl, H., Die ältere Romantik und die Kunst des jungen Goethe. Berlin 1909.
Scherer, Wilhelm, Geschichte der deutschen Literatur. 12. Aufl. 1910.
Schlegel, A. W., Vorlesungen über schöne Literatur und Kunst, herausgegeben von Minor. Heilbronn 1884.
Schlegel, A. W., Werke, herausgegeben von Ed. Böcking, 12 Bände. Leipzig 1846/47.
Schlegel, Fr., Werke, sämtliche. 2. Orig.-Ausg., 15 Bände, Wien 1846.
Schmidt, Julian, Geschichte der Romantik. 2 Bände, Leipzig 1848.
Seltmann, C., Angelus Silesius und seine Mystik. Breslau 1896.
Solger, F., Nachgelassene Schriften und Briefwechsel, herausgegeben v. L. Tieck und Fr. v. Raumer. 2 Bände, Leipzig 1826.
Steig, R., A. v. Arnim und die ihm nahestanden. Stuttgart Bd. 1: 1894, Bd. 3: 1908, Bd. 2: 1913.
Steiner, B., Ludwig Tieck und die Volksbücher. Berlin 1893.
Ticknor, G., Geschichte der spanischen Literatur. 2 Bände, Leipzig 1852.

Tieck Bibliothek: Catalogue de la bibliothèque célèbre de M. Tieck. Berlin 1849.

Tieck, L., Deutsches Theater. 2 Bände, Berlin 1817.

Tieck, L., Gedichte. 3 Bände mit chronologischem Verzeichnis. Dresden 1821/23.

Tieck, L., Kritische Schriften. 4 Bände, Leipzig 1848/52.

Tieck, L., Nachgelassene Schriften, herausgegeben von Köpke. Leipzig 1855.

Tieck, L., Schriften. 20 Bände. Berlin 1828/46.

Waldberg, M. v., Galante Lyrik. Straßburg 1883 = Quellen und Forsch. Nr. 56.

Waldberg, M. v., Die deutsche Renaissance-Lyrik. Berlin 1888.

Walzel, O. F., Briefe. Fr. Schlegels Briefe an seinen Bruder August Wilhelm, Berlin 1890.

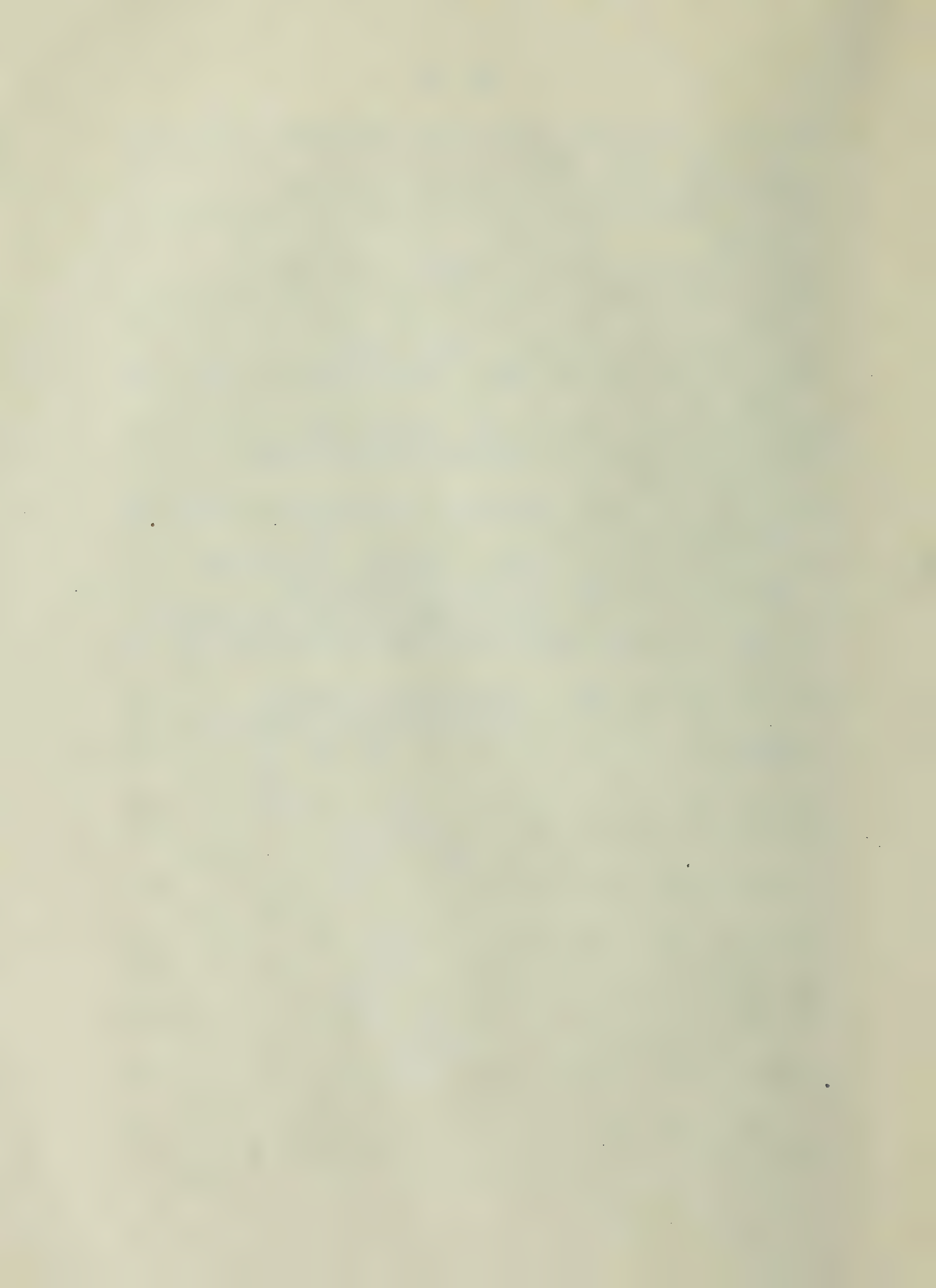
Walzel, O. F., Deutsche Romantik. 1. und veränderte 2. Ausgabe. Leipzig 1908 bezw. 1912.

Weise, Chr., Die drei ärgsten Erznarren, herausgegeben von W. Braune. Hallesche Neudrucke Nr. 12/14, 1878.

Weldemann, A., Die religiöse Lyrik des deutschen Katholizismus in der 1. Hälfte des 19. Jh. Leipzig 1911. = Probefahrten Bd. 19. Leipzig 1911.

Witkop, Ph., Die neuere deutsche Lyrik. Bd. 1, 1910.

Zimmer, H., J. G. Zimmer und die Romantiker. Frankfurt a. M. 1888.



I. Einleitung.

Kaum hat eine Zeit in bezug auf ihre literarischen Leistungen ungerechtere Beurteilung erfahren als das 17. Jahrhundert. Heute sind wir uns auch über diese Periode klar geworden. Denn wir haben ihre wesentlichen, gewiß mitunter fremdartig anmutenden Erscheinungen aus ihrer geschichtlichen Entwicklung verstehen wollen und zu erklären versucht. Das 18. Jahrhundert indes, von seiner einseitigen Weltanschauung befangen, hat Dichtungen, die sich ihr einordneten, unverdientermaßen gelobt, über anderes aber erbarmungslos den Stab gebrochen. Für die wirklichen Lichtseiten dieser Zeit hatte die Aufklärung keine Augen: ihr fehlte der Sinn dafür. Eine bedeutsame Wandlung in den Anschauungen brachte erst die Romantik. Hat doch die romantische Literaturgeschichtsschreibung, der das Werden der eigenen Gegenwart zum Problem wurde, überhaupt den Rahmen für eine neue Art von Literaturbetrachtung gebaut. Die großzügige, immer von Entwicklungsmomenten ausgehende Periodisierung, das Ergebnis romantischer Geschichtserfassung, hat den späteren Generationen in vielen Punkten erst die Augen geöffnet. In Einzelheiten freilich gingen auch die Romantiker oft genug die alten, ausgetretenen Bahnen; für Sonderforschung war zu wenig Zeit vorhanden. Fruchtbar wirkte hingegen hier die romantische Dichtung. Sie und ihre Ausstrahlung allein gestaltete auch das fixierte Urteil über das 17. Jahrhundert um und zeichnete für die

Bewertung der einzelnen Dichter jener Zeit neue Richtlinien vor. Wer einmal den Durchschnitt der vorromantischen Literaturgeschichten, die Vorlesungen der beiden Schlegel und die Werke etwa Chovelius' oder selbst Gervinus' (der gewiß kein Anbeter der Romantik war), miteinander vergleicht, wird die Tatsache dieses merkwürdigen Wandels bestätigt finden.

Wie weit die Aufklärungszeit dem 17. Jahrhundert überhaupt mit irgendeinem Verständnis gegenüberstehen konnte, muß eine Analyse der Geistesströmungen jenes Jahrhunderts ergeben. Sie sind verwickelt genug: ein Hin- und Herwogen von alter und neuer Kultur; ein Kampf zwischen Eigenkräften und fremdem Einfluß. Indes läßt die literarische Struktur dieser Zeit drei leitende Richtungen immerhin deutlich erkennen: die gelehrte, die volkstümlich-satirische, die mystisch-religiöse. Alle drei laufen im allgemeinen nicht nacheinander, sondern nebeneinander, durchkreuzen sich auch oft gegenseitig, und bald tritt mehr die eine, bald die andere mehr in den Vordergrund, den die gelehrte allerdings immer noch am stärksten beherrscht.

Die Anhänger der ersten Richtung gruppieren sich um die Opitz-Schule, die ihrem Wesen nach als Pflegerin der Verstandeskultur charakterisiert werden kann; ist doch der schönste Ehrentitel ihrer Mitglieder „gelehrt". Sie erstrebt ein persönliches Glück der Menschheit auf einer Basis, die den Anschauungen des mittleren 18. Jahrhunderts nicht zu ferne steht; und das moralische Element spielt auch dort eine gewichtige Rolle.

Die zweite Richtung, die volkstümlich-satirische, gipfelt etwa in Grimmelshausen. Sie spinnt noch am meisten die Fäden einer Tradition fort, die ins Mittelalter zurückreicht; sie bildet das heilsame Gegengewicht gegen die gelehrte Richtung; denn sie gibt den geistigen Bedürfnissen des Volkes Nahrung und räumt dem Wunderbaren und Seltsamen ein Existenzrecht ein, das allzugescheite Aufklärungsbestrebungen nicht mehr gelten

lassen wollten. Sage und Aberglaube lebten hier fort, und die Phantasie verteidigte ihr Reich mit Erfolg gegenüber der Verstandesnüchternheit.

Geistesströmungen, die unter einem gewissen Gesichtspunkte dieser Art verwandt zu nennen sind, ließen auch die mittelalterliche M y st i k wiederum lebendig werden; ihre Ausstrahlungen drangen in die Lyrik der Zeit. Diese dritte Richtung wäre als die mystisch-religiöse zu bezeichnen. Die beiden letzten Richtungen bedeuten die Abkehr vom Intellektualismus des Jahrhunderts; sie suchen Anschluß an die unerschöpflichen, immer neuen Kräfte des Gemüts und wenden sich zuerst einmal an die unverbildete Seele des Volkes. Die Gelehrsamkeit, von falschen Voraussetzungen ausgehend, hatte sich dem Volke entfremdet; die Poesie ward der Pflegling einer Kaste, die trotz aller Phrasen mit dem Volke selbst, als einer eigenwilligen Erscheinung, gar nichts zu tun haben wollte; nicht anders verhielt es sich mit dem orthodoxen Protestantismus jener Tage. Die Kluft zwischen Volk und Gelehrsamkeit mußte somit bald unüberbrückbar geworden sein; das wurde einer neuen Zeit zum Problem.

Am Ende des Jahrhunderts erkannte man wohl das Auseinanderklaffen der beiden Gegensätze: Volk und Gelehrsamkeit. Ein so begabter Pädagoge wie Christian Weise hatte versucht, beide zu einen; allerdings von seinem einseitigen Standpunkt: er wollte die Gelehrsamkeit dem Volke näher bringen.

Was also vom 17. Jahrhundert der Sinnesart des mittleren 18. Jahrhunderts näher gestanden haben muß, ist unschwer zu erkennen: die klare, nüchterne Verstandeskultur der Opitzschen Richtung. In den andersgearteten Erscheinungen sah man von der Warte der Aufklärer nur die unheilvolle Herrschaft der Phantasie, sah einen bedauernswerten Rückfall in den glücklich überwundenen Geist des Mittelalters. Ludwig

Wachler [1]) spricht nur die allgemeine Anschauung seiner Zeit aus, wenn er den Stillstand der Aufklärungsarbeit beklagt, der in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts eingesetzt habe. Erst durfte er erfreut die mit der Reformation fortschreitende Aufklärung feststellen: „die Schwärmer verschwanden immer mehr" (S. 82); dann aber erkennt er „die Umkehrung auf der Bahn Luthers"; die Zeit „nähert sich langsam dem alten Unwesen, einem Taumelschlummer". Die Vorliebe für das Übernatürliche und Wunderbare ist ihm unbegreiflich; ein „verderblicher Mystizismus, der die Selbständigkeit der Vernunft verdächtig machte, und uns alle Weisheit aus einer unmittelbaren Verbindung mit Gott ableite" (S. 544), schien ihm verdammenswert. Aber schon in der spanischen Literatur des 17. Jahrhunderts mußte er „das Überraschende, Außerordentliche, Abentheuerliche" tadeln (S. 382). Das waren eben Begriffe, die das alleswissende Jahrhundert schaudern machten.

Was nun tatsächlich vom 17. Jahrhundert bis in die zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts in der Allgemeinheit [2]) lebendig blieb, entspricht durchaus den Anschauungen solcher Art. Es ist der Dichterruhm des Opitz (die Gedichte wieder aufgelegt 1724, 1745, 1755, 1775 (Bodmer und Breitinger), 1766 (Zachariä); „Lobgesang des Neides" (1794). Dann Romane zur Belustigung des Verstandes: z. B. Lohensteins „Arminius" (neu aufgelegt 1731), Zieglers „Banise" (zuletzt 1764/66), Buchholtz' ebenso moralischer, wie gelehrter „Herkules" (1744). Fernerhin die reinen Satiriker Lauremberg (1750, Kassel), Rachel (1742, Hamburg; 1743, Berlin). Grimmelshausen lebte durchaus unliterarisch als eine Art Volksbuch in allen möglichen Fassungen weiter. Sein Autorname selbst war untergegangen. Daß die Fleming, Rist,

---

1) L. Wachler, Versuch einer allgemeinen Geschichte der Literatur 1793 ff. Bd. 3, S. 74 ff.

2) Die Tradition der Pietisten war kaum abgebrochen.

Scheffler, Spee, Böhme, Gryphius, Moscherosch aus der literarischen Welt verschwanden, ist nun wohl kaum mehr erstaunlich; selbst Weises viel gelesene Romane erhielten 1710 ihre letzten Auflagen. Kaum daß an versteckter Stelle ein einsamer Forscher über den oder jenen der Schriftsteller ein paar Worte sagte, die ungehört verklangen.

Für alle diese Toten aber kam in geradezu verblüffender Weise die Urständ. Nichts zeigt den Sinnesumschwung deutlicher, als eine Gegenüberstellung von Jahreszahlen der letzten alten und der ersten neuen Auflagen bedeutender Schriftwerke aus dem 17. Jahrhundert [1]); daß hierbei natürlich der seit etwa Lessing erwachte tiefere Drang zu literarischer Forschung ein nicht zu übersehendes Moment bildet, soll nicht verkannt werden. Ich erinnere an Sammlungen wie die von Zachariae und von Eschenburg. Auch ertönt aus den Literaturgeschichten immer lauter der Ruf nach Sammlung des alten Gutes. Eine tatsächliche Wiedererweckung der alten Dichter aber brachte erst die Romantik.

Es ist, wie eingangs schon erwähnt, bemerkenswert, daß bei jener Erneuerung nicht die frühromantische Literaturgeschichtsschreibung das Hauptverdienst in Anspruch nehmen kann. Sie wirkte in diesem engen Rahmen, da sie selbst zu große Ziele verfolgte, nicht bahnbrechend. Das tat erst die Dichtung der Romantik, und dafür kommt ja in der Hauptsache erst die jüngere Generation in Betracht. Sie nahm die alten Werke in ihr Schaffen auf und machte sie dadurch (wenn auch auf ihre Art) wieder lebendig; sie füllte die zahlreichen neuen Zeitschriften mit den neuentdeckten Schätzen und brach dort eine Lanze für die so viel verkannten Autoren. Ihr aber folgte dann wiederum die Literaturgeschichte mit neuen Ausgaben oder wissenschaftlichen Würdigungen, mit neuorientierten Urteilen in zusammenfassenden Darstellungen.

Soll die Frage nach den Gründen dieses Verlaufs beant-

---

1) siehe Anhang S. 123.

wortet werden, so wäre auf tieferliegende geisteswissenschaftliche Zusammenhänge einzugehen. Zuvor jedoch müßte das gesamte Material, das die Beziehungen der Romantik zum 17. Jahrhundert zeigt, bereit gelegt sein. Es müßten die Beziehungen aller Romantiker zu dem Schrifttum des 17. Jahrhunderts aufgedeckt werden, ehe sich ein Schlußstrich ziehen ließe. Nur so könnte das tatsächliche Verhältnis der gesamten Romantik zu jener vergangenen Periode abgegrenzt werden. Alle andersfundierten Antworten hafteten nur an der Oberfläche. Die Richtung, in der dieses Verhältnis zu suchen ist, liegt wohl zum Teil wenigstens in der Darstellung der zeitgeschichtlichen Gegensätze, und zwar zunächst einmal des Gegensatzes: Gelehrsamkeit — Volkstum. Die Romantiker erstrebten ja vornehmlich so etwas wie eine nationale Bildung. So bemühten sie sich denn auch, der klassizistischen Bildung, die nach ihrer Auffassung niemals allein volkstümlich wirken konnte, eine deutsche Bildung entgegenzuhalten, wie sie aus dem eigenen Volk erwachse. Andererseits wollten sie die Gefühls-Rationalisierung des 18. Jahrhunderts durch warmes, von Geist zu Geist pulsierendes Leben ersetzen, wie man es in der Mystik ausgeprägt fand. Inwieweit sie ihr Ziel erreichten und ob sie dabei überhaupt auf den rechten Wegen gingen, kann hier nicht gezeigt werden.

Jene beiden Prinzipien — das volkstümliche und das religiöse — kamen in erhöhtem Maße im Schrifttum des 17. Jahrhunderts zu ihrem Rechte. Und so war es gerade auch dieser Zeitraum, der die Aufmerksamkeit der Romantiker in besonderem Grade fesselte. Das 16. Jahrhundert zeitigte vornehmlich Männer, die dem realistischen Bedürfnis der Romantiker außerordentlich entsprachen, wie Hans Sachs und Fischart; im 17. lebte, wie im Abschied von einer mittelalterlichen romantischen Epoche, selbst wieder ein Stück Romantik auf Eine Beschäftigung mit Grimmelshausen, mit Moscherosch oder mit der mystischen Dichtung hat die Romantiker vielfach mit ihrem geliebten Mittelalter erst noch fester verknüpft.

Daneben freilich bringt das 17. Jahrhundert im Gegensatz zum vorhergehenden auch das Formprinzip zu neuer Geltung und kommt dadurch noch von einer anderen Seite romantischen Anschauungen entgegen; es schüttet den ganzen Reichtum südländischer Vers- und Reimkunst über das erstaunte Deutschland und schreitet so den nämlichen Weg, den die Romantiker gingen. Auch hier ist der Einfluß unverkennbar, wenn er auch vielfach nur als Anregung wirkte, da die Romantiker zum großen Teil unmittelbar aus romantischen Quellen schöpfen konnten.

Der Entwicklungsgang der Romantik brachte es mit sich, daß die Beziehungen der Romantiker zum 17. Jahrhundert, wie gesagt, erst in den späteren Jahren im ganzen Umfang lebendig wurden. Erst die sogenannten jüngeren Romantiker haben ein engeres Verhältnis zu jenem Zeitraum gewonnen. Ludwig Tieck, in manchen Punkten der Übergang zur jüngeren Generation, hat auch hierin vielfach vorgebaut, war im einzelnen sogar Pfadfinder. Daß ihn indes sein persönlicher Weg von der Ausbreitung der Romantik zuletzt wegführen mußte, ergibt sich vielleicht schon einigermaßen aus seinen literarhistorischen Betrachtungen. Dort fällt er oft ein Urteil, das sich namentlich den Anschauungen der jüngeren Romantiker nicht recht einfügen will.

II. Das literarhistorische Urteil L. Tiecks über das 17. Jahrhundert.

Wer die Stellung Ludwig Tiecks der Literatur des 17. Jahrhunderts gegenüber nur aus seinen Aufsätzen erschlösse, die die Zeit literarhistorisch werten wollen, würde ein falsches Bild erhalten. Die Vorrede zum „Deutschen Theater" — um diese handelt es sich hier in der Hauptsache [1]) — zeigt nämlich den späteren Tieck mit einem geänderten Gesicht und dem Wunsche, vieles zu berichtigen. Dann war aber Tieck auch kein Literaturhistoriker wie die beiden Schlegel. Im Gegenteil: vor den Philologen wie vor den Philosophen hatte er Zeit seines Lebens heimliche Angst, die gerade bei ihm nicht zuletzt einem Unterlegenheitsgefühl klarem, analysierendem Forschergeist gegenüber entsprang [2]). Zwar hatte Tieck ein groß angelegtes, literarhistorisches Werk geplant, das seinem Lieblingsdichter Shakespeare galt; seit seiner Jugend hatte es ihn beschäftigt, und immer noch trug er neues Material zusammen. Doch bezeichnenderweise ist dieses Werk, obwohl weder Zeit noch Muße fehlte, niemals zustande gekommen, ja uns nicht einmal als bemerkenswertes Fragment hinterlassen. Indessen brachte ihn sein Sammeleifer, seine früh erwachte Liebe zum

---

1) Daneben kommen noch einige kleinere Aufsätze (abgedruckt in Krit. Schr.) in Betracht.

2) Ich verweise auf die Ähnlichkeit hierin mit Achim v. Arnim: vgl. z. B. dessen Brief an Tieck v. 3. 12. 1807. „. . . alles das Geschwätz, ohne die Dinge selbst zu geben, alle die elende Wirtschaft mit Geschichten der Poesie . . ." (Holtei, Br. 1. 12); Cl. Brentano gegenüber spricht er von der „kalten Schlegelschen Kritikluft" (Brief v. 9. 7. 1802, bei Steig 1, 38).

altenglischen Theater auch auf Pfade, die von Gelehrten bisher kaum noch betreten waren. Die Beziehungen zwischen dem Theater der Insel und dem des Kontinents, die durch die Wandertruppen ein Jahrhundert lang aufrechterhalten wurden, führten unmittelbar in die Erforschung der gleichzeitigen deutschen Literatur. Und so kam Tieck auch zu einer literarhistorischen Betrachtung jenes Landes, auf das, wie W. Scherer sagt, Shakespeares Schatten fiel. Beim Studium des altenglischen Theaters durchwanderte Tieck die dramatische Literatur des 16. und 17. Jahrhunderts in Deutschland. Nicht zum besten einer unparteilichen Kritik; denn er trug auch hierbei, um ein Wort Grillparzers zu gebrauchen, „die Shakespeare-Brille".

Im Jahre 1817 erschien in Berlin bei Reimer das schon lange angekündigte „Deutsche Theater", in dem Tiecks Freunde und Bekannte, wohl von manchen Andeutungen des immer Pläneerfüllten verleitet, die ersehnten historischen Schauspiele von Tieck, eine Art deutscher Geschichtsdramen, erwartet hatten. Auch dies Projekt kam niemals zur Ausführung. Das „Deutsche Theater" dagegen brachte eine Sammlung alter deutscher Schauspiele. Sie sollten wohl für jene Ersatz bieten, und Tieck betont besonders die nationale Tendenz [1]). Sie fanden nicht gerade Beifall, weder im Publikum noch in der Wissenschaft [2]). Das mag neben Tiecks Unlust und Energiemangel ein Grund gewesen sein, der die Weiterführung des Werkes unterband. Ursprünglichen Plänen nach sollte es sich nämlich auf sechs Bände erstrecken und bis zur Gegenwart fortgesetzt werden. Die beiden Bände, die vorliegen, umfassen den Zeitraum von den Anfängen eines deutschen, bürgerlichen Theaters

1) Vorrede zum D. T.: „. . . auszusprechen, was denn deutsch und national auf unserer Bühne sein könne. Dies ist es, was den Herausgeber bewogen hat, diese Sammlung von Schauspielen zu veranstalten." (Krit. Schr. 1. 359.)

2) z. B. Solger 1, 582.

um die Mitte des 15. Jahrhunderts bis zum Ende des 17. Jahrhunderts. Jedem Teil geht eine Vorrede voraus [1]). Im Zusammenhang meiner Untersuchung interessiert in erster Linie der zweite Band; das Drama der englischen Komödianten, das noch in dem vorhergehenden Jahrhundert wurzelt, will ich nicht mehr berücksichtigen.

Diese Einleitungen konnten wertvoll werden. Die beiden Schlegel hatten in ihren geschichtlichen Darstellungen jene Literaturperiode nur im Vorübergehen gestreift: Friedrich in wenigen Zeilen [2]), August Wilhelm allerdings ausführlicher [3]), aber immer noch skizzenhaft; er war trotz ernsten Willens, den er schon in seiner Jugendzeit dazu hegte [4]), zu einem intimeren Studium nicht gekommen. Die übrigen Literarhistoriker hatten nichts Bedeutendes über eine Zeit zu sagen, die sie schon ihren Grundsätzen zufolge verachten mußten; oder sie waren aus Unkenntnis des Gegenstandes über diese Periode hinweggeglitten. Eine Literaturforschung, in der bereits der neue Geist zu spüren war, hat erst später eingesetzt [5]). So hoffte man denn,

---

1) Wieder abgedruckt in „Krit. Schriften" 1, 323. Ich zitiere hiernach.

2) Werke 2, 257.

3) Vorlesungen 2, 18.

4) Walzel, Briefe.

5) Im gleichen Jahre wie Tiecks „Deutsches Theater" erschien der zweite Teil von Bouterweks Literaturgeschichte. Irgendwelche Abhängigkeit scheint mir nicht vorzuliegen, da Tieck oft in Hauptpunkten zu entgegengesetzten Urteilen kommt. Es ist bekannt, wie stark Bouterwek die junge (romantische) Generation beeinflußt hat, obwohl er nicht grundsätzlich auf demselben literarischen Standpunkte stand. Ich werde sein Urteil einige Male vergleichsweise anziehen. Horns Vorlesungen, inhaltlich unbedeutend, sind nur insofern sehr interessant, als sie zeigen, mit welcher Begeisterung man um diese Zeit von bisher verachteten Dichtern des 17. Jahrhunderts sprach. A. v. Arnim hat sich von seinem Urteil zweifellos beeinflussen lassen, manchmal jedoch scheint sich der Einfluß umgekehrt vollzogen zu haben.

daß Tieck gewichtige Forschungsergebnisse vorlegen würde, und man fühlte sich einigermaßen enttäuscht, als sie ausblieben.

Auch das „Deutsche Theater" ist eine Frucht der wissenschaftlichen Arbeiten, denen sich Tieck auf dem Gute seines Jugendfreundes Burgsdorff in Ziebingen hingab, wo er von den Stürmen der Romantik ausruhte [1]). Im Sommer 1817, bevor er nach London fuhr, hatte er wohl die Arbeit für das „Deutsche Theater" abgeschlossen. Er hatte von seinen Freunden Bücher erbeten, die seiner Sammlung dienlich waren [2]); durch Solgers Vermittlung zuletzt auch Lohensteins Werke erhalten. In den Vorreden endlich verarbeitete er die Ergebnisse seines Literaturstudiums, wie sie sich schon da und dort in kurzen Hinweisen und Urteilen gezeigt hatten.

Obwohl Tieck nur die Entwicklung des deutschen Theaters darstellen will, bringt er diese doch, seiner Geschichtsauffassung getreu, in das Bild der literarischen Gesamtentwicklung. So gibt er tatsächlich eine Art Literaturgeschichte. Wenig genug ist es und vielfach ziemlich oberflächlich, wenn man voraussetzt, daß eine empfindliche Lücke in der deutschen Literaturgeschichte hätte ausgefüllt und Halbvergessenes, Halbvergrabenes zu neuem Leben erweckt werden können. Immerhin bleibt das Beginnen zu loben, und die Anregung, die die Sammlung gegeben hat, macht sie an sich wertvoll. Auch sie ist ein beachtenswerter Baustein in dem großartig angelegten Unternehmen, das Schrifttum deutscher Vergangenheit einem größeren Publikum wieder vor Augen zu führen. Viele Hände regten sich zu diesem Tun, jeder der Freunde brachte etwas. Und so zersplittert auch der nach solchem Ziele gerichtete Wille war, so sehr Kräfte und besondere Schulung im einzelnen fehlen mochten: das Ergebnis erscheint

---

1) Jetzt beschäftigte ihn auch der Plan einer „Geschichte der Poesie", die in einer Monatsschrift, bei der sich Solger und Raumer beteiligen wollten, erscheinen sollte. Brief an Solger vom 7. 12. 1816 bei Solger 1, 451.

2) Solger 1, 491.

gleichwohl dem erstaunlich, der die Literaturbestrebungen der nachromantischen Gelehrten und Forscher überschaut.

Der erste Band des „Deutschen Theaters" gibt oft eigene Studien Tiecks und wirft auf manchen interessanten Zusammenhang Licht, die Einleitung zum zweiten Bande, der sich mit dem 17. Jahrhundert beschäftigt, brachte auch den Zeitgenossen Tiecks kaum Neues. Zuweilen spukt das Urteil aus W. Schlegels Vorlesungen, die wiederum für das 17. Jahrhundert mitunter wohl aus früheren Literaturgeschichten schöpften. So sieht man sich nun oft genug nichtssagenden Urteil-Klischees gegenüber, wie sie ungefähr seit Morhof gang und gäbe waren. Tieck findet hier nicht einmal für seine Lieblinge, den Philander und den Simplizissimus, ein wärmeres Wort.

Folgen wir Tieck bei seiner Betrachtung jenes Jahrhunderts:

Mit Opitz beginnt eine neue Literaturperiode, er scheidet die neuere Zeit vom Mittelalter. An einer Stelle, wo Tieck im Zusammenhang von seinen altdeutschen Studien spricht, ist dieser Gedanke noch viel schärfer zum Ausdruck gekommen: „... seit Opitz war die Verbindung mit dem deutschen Mittelalter, dessen Sprache und Verskunst gleichsam abgegraben." (Schr. 11, LXII.) In Opitz sah man in Romantikerkreisen den Mann, der auf der geraden Linie zum Rationalismus stand. Und wenn auch A. W. Schlegel seinem Formtalent Anerkennung zollte, so bemerkte er doch seinen Mangel an „lyrischem Schwung, Phantasie und Erfindungskraft" [1]). Es ist daher charakteristisch, wie sich die Romantiker bemühen, Rudolph Weckherlins Verdienste, die seine Zeit nicht würdigte, in helleres Licht zu rücken. Die verständige Schul-

1) Vorles. 3, 61, 62, und er zweifelt, ob nicht die Opitzische Richtung nachteilig gewirkt hat. Cholevius nennt ihn sogar „Verwüster der poetischen Kultur", ohne seine philologische Begabung zu unterschätzen. Vgl. jedoch das merkwürdige Urteil Fr. Schlegels (Werke 1, 183).

meisterart Opitzens hatte noch dem ganzen 18. Jahrhundert mächtig imponiert [1]). Er gilt immer noch als der Dichterfürst, und dieser Ruhm hat ihm sogar Eingang in Herders „Volkslieder", von hier aus ins „Wunderhorn" (1, 61) verschafft. In Küttners „Charakteren" [2]) wird Opitz ein glückliches Genie genannt, das „die Bewunderung der dankbaren Nachwelt" verdient, während Weckherlin das bezeichnende Lob erhält: „Nur ein Geist wie Opitz konnte ihn durchaus übertreffen". Für Nasser [3]) ist Opitz „wie Luther ein wahres Wunder seines Jahrhunderts". Auch Wachlers Literaturgeschichte [4]) kann sich im Lobe Opitz' gar nicht genug tun. Der historischen Bedeutung von Morhofs „Unterricht" ist wohl nicht zum geringsten Teile auch die spätere Wertschätzung des schlesischen Dichterfürsten zuzuschreiben. Für Morhof scheint „unter des Herrn Opitz Anführung die deutsche Poeterey gleichsam aus dem Grabe wieder erwecket und viel herrlicher als jemals hervorgekommen" zu sein (S. 386). Mansos Literaturabriß [5]) sucht aber gerade das seiner Zeit Kongeniale in Opitzens Schaffen, nicht ohne Seitenhieb auf die „aufklärungs"feindlichen Zeitgenossen: „Die liebste Welt seiner [Opitz] Muse ist fast immer die wirkliche, der Mensch und ihr Zweck, ihn auf . . . sein Glück aufmerksam zu machen, ihn zu unterrichten und zu belehren. Für Leute von üppiger Phantasie, die gerne diese Erde verlassen und in höheren Re-

---

1) Noch 1776 erschien zu Breslau eine Gedichtsammlung „Poetereyen, Altvater Opitz geheiligt." Verfasser war J. F. Schink.

2) [K. A. Küttner] Charaktere deutscher Dichter 1781. Bd. 1, 126.

3) J. A. Nasser, Vorlesungen über die Geschichte der deutschen Poesie. Altona und Leipzig 1798—1800. Diese Literaturgeschichte bringt viel Material (Bibliographie und Proben), ist aber sonst bedeutungslos. In Tiecks Bibliothek Nr. 6883.

4) Joh. Wachler, Versuch einer allgemeinen Geschichte der Literatur 1793 ff. Tiecks Bibl. Nr. 6940.

5) „Kurze Übersicht der Geschichte der Poesie" in „Nachträge zu Sulzers allgemeiner Theorie der schönen Künste". Leipzig 1792. Bd. 1, 238.

gionen umherirren, hat sie um eben dieser Ursache willen nichts Anziehendes. Wen sie fesselt, den fesselt sie durch ihren Verstand." Das ist der Geist, der die Romantiker einst rebellisch machte und in die Opposition drängte. Nichts natürlicher, als daß sie nun auch Gegenkandidaten für den Ruhm in der Literaturgeschichte aufstellten. Bezeichnenderweise war R. Weckherlin schon von Herder wieder zu Ehren gebracht [1]), und A. W. Schlegel tritt in seine Fußtapfen, wenn er in kurzem Hinweis Weckherlin den eigentlichen Neuerwecker der Poesie nennt. Die Romantiker erfreuten sich an der Wahrheit, der tiefen Empfindung und dem bedeutungsvollen Gehalt des Schwaben. Auch unsere Auffassung muß sich ihnen anschließen, ohne zu einer Überschätzung zu gelangen [2]).

Es ist nicht unwahrscheinlich, daß Tieck es war, der das sehr selten gewordene Gedichtbuch Weckherlins wieder aufstöberte und im Romantikerkreise bekannt machte [3]). Als Rarität stand es in seiner Bibliothek (Nr. 1508).

Von alledem aber ist in Tiecks literarhistorischen Betrachtungen nichts zu finden. Immerhin erkennt Tieck richtig (wenn anders man nicht ein angelesenes Urteil annehmen will [4]), daß sich Weckherlin „in seinen früheren Poesien noch der älteren Zeit anschließt" und „erst später die Manier des

1) Im „Deutschen Museum" 2, 229 = Werke ed. Suphan 15, 3. Auch das Urteil Bouterweks ist interessant: „Mit Weckerlin fängt die Periode, die sich nach Opitz nennt, eigentlich an . . . usw." (S. 53, 59).

2) Vgl. z. B. auch W. Scherer S. 320, Lemcke S. 152. Dazu Borinski und Höpfner.

3) Vgl. Brief W. Schlegels an Tieck 28. 4. 1801: „. . . in Jena ist noch Dein Weckherlin" (Holtei Br. 3, 246). Tieck muß sich auch später noch mit Weckherlin beschäftigt haben, wie eine Antwort Solgers an Tieck vom 28. 3. 11 (Holtei Br. 4, 44) erschließen läßt: „. . . W. ist nicht auf den hiesigen Bibliotheken . . ."

4) Ob nämlich Tieck die unbedingt dazu erforderlichen Studien angestellt hat, ist unbekannt. Die Weckherlin-Ausgabe (von 1648), die er besaß, weist bereits den starken, rein metrischen Einfluß der Opitz-Schule auf.

Opitz" versucht. Richtig ist dies freilich auch nur sehr bedingt. Die selbständigen Reformbestrebungen Weckherlins, die an seinem Mangel an philologischer Begabung scheitern mußten, sind heute festgestellt [1]. Da Tieck ferner beifügt, daß man von seinem Leben wenig weiß, scheint er auch C. Ph. Conz' Weckherlin-Biographie (Ludwigsburg 1803, 176 S.), der erstmals Genaueres über den Dichter mitteilt, nicht gelesen zu haben.

Opitz wird von Tieck mit den abgegriffenen Worten „groß, kräftig, ernst, männlich" gelobt, und seine „Daphne", als Allegorie „nicht ohne Geschicklichkeit und Geschmack behandelt", in der Dramensammlung abgedruckt. Will man aus der Wahl dieses Stückes besondere Schlüsse ziehen — die Anordnung des „Deutschen Theaters" und die gebotene Beschränkung rechtfertigt immerhin solche —, so wäre fürs erste an die literarhistorische Bedeutung Opitzens zu denken; in einer derartigen, entwicklungsgeschichtlich orientierten Sammlung sollte er wohl nicht fehlen. Auf dem Gebiete des Dramas jedoch nimmt er durchaus keine selbständige Stellung ein, und seine Aufnahme in eine so gedrängte Dramensammlung hat also eigentlich nur geringe Berechtigung. Andererseits ist Tiecks Vorliebe für die (auch an Umfang geringe) „Daphne" nicht unverständlich, zumal Opitzens übrige dramatische Dichtung kaum in Betracht kam: die Übersetzungen der Trojanerinnen des Seneca und der Antigone von Sophokles sind ledern, sie sind auch von Tieck ohne Bewertung erwähnt. „Daphne" aber ist eine Oper, und in ihr regierte zur damaligen Zeit all die Phantasie und die Freude an Zauber und „Unvernunft", die aus der Romanliteratur verbannt worden war. Opitz selbst bezeichnet das Stück in der Vorrede als „nur von der Hand weg geschrieben".

Fleming gehörte zu den Lieblingen der ersten Romantiker. Für Dorothea Schlegel ist er „ein Trost-, Rath- und

---

[1] Vgl. E. Höpfner, G. R. Weckherlins Oden und Gesänge, Berlin 1865; desselben „Reformbestrebungen" 1865 und K. Borinski, Poetik S. 51 ff.

Hilfsbüchlein"[1]), Wilhelm dünkt er „der eigentliche Lyriker"[2]), und Friedrich lobt sein „glühendes Gefühl" und „die oft orientalisch farbenreiche Phantasie in seinen Liedern"[3]). Tieck indessen findet hier ebenfalls nur trockene Worte, und wenn er auch sein „dichterisches Gemüth" anerkennt, so mißt er ihn doch an Opitz und findet ihn „nicht so männlich stark" wie diesen. Selbst die Literaturgeschichte des endenden 18. Jahrhunderts versteigt sich zu dem Lob, daß Opitzen immerhin keiner so nahe gekommen wäre wie Fleming[4]). Also hat Tieck weder das Höchstpersönliche noch das Tiefempfundene in der Dichtung Flemings hervorgehoben, das diesen — den Opitzschüler — so sehr in Gegensatz zu Opitz stellt. Oder er hat sich, was ich eher annehmen möchte, nur so weit mit ihm beschäftigt, um sich den herrschenden Urteilen anzuschließen.

Von späteren Schriftstellern wird Moscherosch, einst ein besonderer Liebling Tiecks, und der „Simplizissimus" erwähnt. Beide freilich müssen sich mit kärglichem Lobe begnügen, das mit ihrer Wertschätzung an anderer Stelle in Tiecks Schriften nicht harmonieren will. Und gerade hier hätte bahnbrechend gewirkt werden müssen, da beide Dichter von der zünftigen Literaturgeschichte, auch dort, wo sie auf neuen Wegen

---

1) Walzel, Briefe Nr. 143.

2) Vorlesungen 2, 264.

3) Werke 2, 184. Bouterwek sagt u. a.: „er war zu sehr Dichter für den Geschmack seiner Zeit" (S. 123). Franz Horn verspricht („Vorlesungen" 1805 S. 116) eine Sammlung von Flemings Poesie herauszugeben, druckt ebenda das Sonett, drei Tage vor seinem Tode gedichtet, ab; er hatte vorher schon in der „Luna" 1805 einzelnes von dem Dichter veröffentlicht.

4) Z. B.: L. Meister, Charakteristik deutscher Dichter. Bd. 1 (1789) S. 160. — Das Urteil Morhofs ist sehr beachtenswert. Er sagt, daß „die deutsche Dichtkunst in Herr Flemmingen noch höher gestiegen" (S. 388). Damit steht Morhof in der vorromantischen Zeit wohl allein da. Er selbst wundert sich, daß man Fleming so wenig Beachtung schenke.

geht, meist übersehen sind. Ich finde nur eine ausführlichere Würdigung bei Meister (I, 334). Ph. von Sittewalt ist nach Tieck „nicht ohne große Verdienste", obgleich er sich „der Sprachverwirrung seiner Tage durchaus nicht entziehen" kann. „Der sog. Simplizissimus" (Tieck kannte natürlich damals den Verfassernamen noch nicht) gilt ihm indes als „merkwürdig, auch als genaue Abspiegelung jener Tage"; von dem Roman selbst heißt es, daß uns in ihm „in einer für jene Zeit vortrefflichen und klaren Sprache jener unglückselige Bürgerkrieg, mit trüben und heitern Bildern abwechselnd, nahe vor das Auge gerückt wird". Das klingt hübsch trocken! Es entspricht aber etwa dem Urteil, das Tieck 17 Jahre später in der Geschichte der Novelle gibt; ein sehr bedingtes und eingeschränktes Lob [1]).

Schon früh hat sich Tieck mit der Zeit des 30jährigen Krieges beschäftigt. Auch dabei ist die englische Geschichte Anregung gewesen: die ähnliche Erscheinung eines Bruderkrieges auf dem Kontinent hat zum Studium und zum Vergleiche aufgefordert. In dem Scherzspiel „Der neue Herkules am Scheidewege", erschienen im „Poetischen Journal" 1800, ermahnt Altfrank, die Personifikation des Altdeutschen (s. unten S. 66), eine Schilderung des „heiligen" Krieges zu schreiben. In der Erläuterung zu diesem Gedichte erzählt Tieck, daß er sich, von „Shakespeares Bürgerkriegen begeistert", „schon seit Jahren mit den Studien dieser trübseligsten aller Geschichten beschäftigt, gesammelt, vorgearbeitet und das Gedicht angefangen" habe (Schr. 8, LXVII). Auch dieser „große Entwurf" ist nicht zur Reife gediehen. Tieck fügt hinzu, daß er seiner Dichtung nicht den hoffnungsfrohen Schluß hätte geben können, den die englische Geschichte rechtfertigt. Denn in Deutschland, meint Tieck, wäre ein elisabethisches Zeitalter nicht gefolgt. Eine Klage um die Verwilderung der Poesie

1) Im Vorwort zu E. v. Bülows Novellenbuch (1834) = Krit. Schr. 2, 387.

findet sich auch in seiner Vorrede zum „Deutschen Theater". Tieck unterschätzt keineswegs die Bedeutung großer Kriege für das Wiederaufleben nationaler Kultur, für die Erneuerung und Vertiefung von Kunst und Wissenschaft. Und er hat zweifellos bei dieser Betrachtung England im Auge. Jedoch scheint ihm der dreißigjährige Krieg das deutsche Volk so sehr erschüttert zu haben, daß die Zerstörung aller Bildung unvermeidlich gewesen wäre. Die Tradition der Literatur namentlich glaubt er abgebrochen, und nur einzelnen Männern sei es zu verdanken, daß die deutsche Sprache fortan nicht in die bescheidenen Grenzen etwa Polens oder Ungarns gebannt worden wäre.

Man muß sich romantischer Geschichtsauffassung erinnern, will man dieses Klagelied richtig verstehen. Der 30jährige Krieg hat doch nur da gewaltsam Schluß gemacht, wo auch ohne ihn eine Kulturperiode ihrem Ende entgegeneilte. Darüber hätte sich auch der Romantiker klar werden müssen. Ich lasse nunmehr ein charakteristisches Urteil Tiecks folgen, das ganz den Stempel der Romantikerschule trägt und von ihren Konstruktionen abhängig ist, wie sie namentlich auch in A. W. Schlegels Vorlesungen ihren Niederschlag gefunden haben [1]):

> „Betrachten wir die deutsche poetische Literatur, so war sie nach ihrer schönen Blüthe schon um die Zeit des Dante und noch mehr des Petrarca fast erstorben, die Zeit des Hans Sachs und diesen treuherzigen Sänger selbst, kann man gewiß nicht groß und originell, oder eine neue Belebung nennen. Es bewegen sich nur noch die Schatten der letzten trüben Erinnerung. Mit dem sechszehnten Jahrhundert schließt diese Epoche der deutschen Poesie völlig, die schon mit dem dreizehnten

---

1) Aus dem Vorwort zu Dietrichs „Braga". Abgedruckt in „Krit. Schriften" 2, 129.

glänzend anhob. Mit dem siebenzehnten beginnt eine ganz neue Zeit, welche in allen Bestrebungen der frühern ungleich, in gewissem Sinne entgegengesetzt ist, bis sich erst seit kurzem Anfang und Ende, das Aelteste und das Neueste wieder mehr zu berühren scheinen."

Solchen Anschauungen, die so gänzlich unter den Auspizien eines goldenen Mittelalters stehen, die folglich den Verlust seiner Werte nicht tief genug bedauern können, vermögen wir heute nicht mehr so unbedingt beizustimmen. Wir haben die reinigende Kraft auch der furchtbaren Jahrzehnte des 30jährigen Krieges erkannt; allerdings haben sich ihre günstigen Wirkungen auf manchem Gebiete, besonders dem der Dichtkunst, erst viel später gezeigt. Das 17. Jahrhundert indes hat zweifellos einen Anfang gebracht, der Bruch mit der vorhergehenden, teils vordeutenden, teils aber abebbenden Kultur mußte eben in notwendiger Entwicklung erfolgen. Wieweit es aber überhaupt möglich war, aus den Resten alter nationaler Poesie zu schöpfen, das ist eine Frage, die kaum so leicht zu beantworten sein dürfte. Dieser Abbruch früherer Tradition scheint also auch Tieck (wie den übrigen Romantikern) an der Renaissancepoesie am meisten beklagenswert zu sein. Gerade ihm war ja so oft das Altfränkische um seiner selbst willen wertvoll. Und wie er nach seinen Theaterstudien am liebsten wieder den Thespiskarren bestiegen und mit dieser Methode die Mitwelt beglückt hätte, so trauert er auch, weil der altdeutsche Ton verschwunden ist.

Eine eingehendere Würdigung, die, wie es schon der Ort der Darlegung fordert, im allgemeinen auch selbständiger ist, schenkt Tieck den Dramatikern des 17. Jahrhunderts. An Andreas Gryphius' Kunst trägt er allerdings Shakespearesche Maßstäbe heran und kommt auf diese Weise zu einer Verurteilung, die nicht gerechtfertigt erscheint. Wer den Standpunkt britischer Kunst dem Schlesier gegenüber einnimmt und nicht die Zeit in Betracht zieht, aus der dieser ge-

wachsen ist, dem müssen von vornherein die Augen für die Bedeutung eines Gryphius verschlossen bleiben, obwohl Gryphius bereits von maßgebender Seite mit dem britischen Dichterfürsten verglichen und dabei im allgemeinen sogar fast über diesen gestellt worden war [1]). Die Größe der Weltanschauung, die Erfassung menschlicher Verhältnisse ist dem deutschen Dramatiker sicherlich nicht abgegangen; und wenn er sich nicht auf die freieste Höhe der Kunst emporschwingen konnte, so lag das in erster Linie wohl an entwicklungsgeschichtlichen Momenten, die der deutschen Tragödie noch nicht den fruchtbaren Boden geschenkt hatten.

Tieck hat nun zwar Recht, wenn er in Gryphius' Tragödien „Handlung und steigendes Interesse" vermißt, und da er den anscheinend absoluten Wert Shakespeareischer Kunst erkannt zu haben glaubt, so muß er folgerichtig Gryphius „die richtige Einsicht von der Natur des Dramas" absprechen. Denn Gryphius stand unter dem Einfluß der Renaissanceliteratur seiner Zeit, die sich an französischem Geschmacke gebildet hatte und die Aristotelische Poetik auf ihre Weise auszudeuten begann. Tieck wirft dem Gryphius aber weiter vor, daß er die Tradition der Volksbühne verachtet habe, daß er „nichts benutzte, was ihm Ayrer vorgearbeitet hatte". Diese Behauptung ist zumindest übertrieben, und die Lustspiele des Gryphius beweisen allein durch die Wahl ihrer Stoffe, daß der Vorwurf Tiecks, Gryphius habe jeden Zusammenhang mit der Volksbühne verschmäht, nicht so ohne weiteres aufrecht erhalten werden kann. Ayrer war an der Übermittlung des englischen Theaters an Deutschland wesentlich beteiligt, und so sah Tieck in der Abwendung von dieser Richtung den Grund, warum „Shakespeare nicht nach Deutschland kommen konnte, warum

---

1) J. E. Schlegel in Gottscheds krit. Beiträgen Bd. 7, wieder abgedr. in seinen Werken (1764) 3, 27: „. . . so behält man doch Hochachtung genug gegen ihn, daß man ihn für immer einen großen Dichter gelten läßt" (S. 41).

die wahre Nachahmung . . . der englischen Schauspiele so gut wie unmöglich" gemacht wurde. Shakespeare kam, freilich in stark zerschlissenem Zustand, über den Kanal; aber er drang nicht in die Oberschicht der Kultur, die zu jenen Zeiten mehr denn je die exklusiv herrschende war. Sie gab sich romanischen Einflüssen hin. Wie weit dabei jene geistigen Strömungen eine entscheidende Rolle spielten, die sich späterhin auch in der eigenartigen religiösen Struktur des 17. Jahrhunderts dokumentierten, wie weit die politischen Ereignisse bestimmend waren, vermag ich im Zusammenhang dieser Arbeit nicht nachzuweisen. Kurz, die deutschen Tragiker standen der englischen Bühne innerlich fern. Und wenn Tieck diese deutsche Kunst ablehnte, so geschah es in der Meinung, daß schon damals dem Briten hätten die Tore geöffnet werden müssen, „wenn die Zeit im allgemeinen auch nicht für seine Vollendung reif sein mochte" (S. 358). Auch in einem Aufsatz über „das deutsche Drama" [1]) beklagte er, daß sich nicht schon anfangs des 17. Jahrhunderts Dichter und Dichterfreunde fanden, um das englische Drama in „vielseitiger Ausbildung" einheimisch zu machen. Die germanische Erfassung der Welt schien eben Tieck für Deutsche die einzig mögliche zu sein: mit begeisterten Worten verkündet er dies [2]). Es ist die Welt des Faust, des Hamlet.

---

1) In Krit. Schr. 4, 142.

2) „. . . müssen wir die Überzeugung doch festhalten, daß die damalige englische Bühne . . . ebenfalls den Deutschen, demselben Stamme, demselben frohsinnigen, tiefen und ernsten Charakter aneignet; daß sich uns auf ähnliche Weise das Leben . . . . spiegelt, daß wir auf demselben Standpunkt der Reflexion stehen und stehen bleiben werden, der uns die Wahrheit unerläßlich macht, und daß wir hier fortfahren, erweitern und originell werden sollen; denn Shakespeare und seine besseren Zeitgenossen sind auch deutsch, aber weder damals noch je waren die Deutschen italienisch, französisch und spanisch, und darum sollen wir die Spanier so wenig, wie die Franzosen und Griechen auf unserm Theater nachahmen. Die alte Poesie ist auf ihrem Wege im Sophokles erfüllt, im Calderon noch mehr beschlossen . . . Shakespeare kann nie-

Gryphius' Tragödien werden von Tieck zerpflückt, aber das Zufällige, zeitlich Bedingte nicht von dem Menschlichen gesondert[32]). Und so kommt Tieck zu dem Urteil, daß die Trauergedichte ohne Kunst sind, „wenig Handlung" haben, die „poetische Notwendigkeit" vermissen lassen, daß „alles Leben sich in Deklamationen und Betrachtung wandelt", „Geister und Erscheinungen in leere Phrasen" umsetzt. Im „Karl I." aber sieht Tieck — hier übrigens mit Recht — „vornehmlich des Autors Schwäche und Mangel aller Kunst".

Für die Religion des Gryphius hat Tieck kein Verständnis; die furchtbar-tiefe Lyrik des Schlesiers scheint er nicht zu kennen; sie ist mit keinem Worte erwähnt, obwohl sie doch der zweiten Ausgabe der Werke, die Tieck besaß (Bibliothek Nr. 515), beigebunden ist. Den Todes- und Nichtigkeitsgedanken, der in Gryphius' Dichtung überall anklingt, hält Tieck für „nicht poetisch erhaben" genug, „sondern recht materiell aufgefaßt". Die Melodie der „vanitas mundi" Jakob Baldes ertönt allerdings bei seinem schlesischen Verehrer doppelt herb und abschreckend.

Nur dort findet Tieck an Gryphius mehr Gefallen, wo sich dieser den Bahnen Shakespeares zu nähern scheint. Das Drama „Cardenio und Celinde" (das auch in die Sammlung aufgenommen wird) nennt er „in einem gewissen Sinne sein bestes"; gleichwohl läßt er kaum eine gute Seite an diesem Stück. Was jedoch Gryphius vor seinen Lesern entschuldigen zu

---

mals beendigt werden . . ." (Krit. Schr. 1, 358). Die Stelle ist auch deswegen interessant, weil sie zeigt, wie Tieck nunmehr (1817) selbst den Spaniern gegenübersteht, deren Einfluß auf ihn einst so bedeutend gewesen ist.

1) Vgl. das Urteil Bouterweks, der Gryphius' Gefühl für tragische Größe nicht verkennt (S. 55), seine „kühne und reiche Phantasie", die „Opitz durch Verstand . . . zu ersetzen suchte", lobt (S. 147), auf die „religiöse Charaktergröße" der tragischen Helden hinweist. Auch die Poesie des Gryphius trage die Schuld ihres Jahrhunderts (S. 142).

müssen glaubt, die Wahl einer Art bürgerlichen Stoffes aus dem Leben, der zu den üblichen tragischen Vorwürfen im Gegensatz steht, macht das Drama für einen Shakespeareaner überhaupt erst diskutierbar. Es enthält aber in der Tat auch manche Szene voll echter Wirklichkeit, und die Charaktere bergen Möglichkeiten, die Gryphius nur nicht ausgeschöpft hat.

Tieck hält die Fabel des Stückes nur nach völliger Umwandelung für dramatisch brauchbar, und dieses Urteil im Verein mit der zurückhaltenden Text-Anmerkung [1]) läßt darauf schließen, daß Tieck auch die Arnimsche Bearbeitung des Cardenio-Stoffes („Halle und Jerusalem" 1811) nicht geglückt erscheint. Merkwürdig genug ist die Verschiedenheit der Anschauungen Arnims und Tiecks über den schlesischen Dichter: des ersteren Begeisterung, des letzteren scharf ablehnende Kritik, die sogar einer gewissen Bissigkeit nicht entbehrt. Und auch hier drängt sich die Frage auf, ob sich denn Tieck in seiner Auffassung des Gryphius treu geblieben ist. Die Vorrede zum „Deutschen Theater" fällt eben erst ins Jahr 1817! Ende 1804 weilte Arnim bei seinem Freunde Tieck in Ziebingen und sprach mit jugendlichem Eifer von seinen Dichterplänen; dazu gehörte auch die Bearbeitung des Gryphius. Es ist bekannt, wie sehr Arnim den älteren Freund hochschätzte und sich seinem Einfluß hingab. Dieser war überhaupt mitbestimmend dafür, daß er die Schriftstellerlaufbahn betrat. Mir scheint es daher ganz unmöglich zu sein, daß Arnim nach diesem Besuche noch Feuer und Flamme für sein Gryphius-Projekt gewesen wäre [2]), wenn sich Tieck über

---

1) „. . . inwiefern sein „Halle und Jerusalem" den Gr. ergänzt und den Forderungen des Dramas Genüge leistet, mögen Kenner entscheiden."

2) Arnim an Brentano 27. 2. 1805: „. . . es [Cardenio] ist durchaus einzig und vortrefflich auf der deutschen Bühne. Geändert soll so wenig wie möglich werden, nur weggelassen dieser oder jener Sonnenflecken, der den reinen Tau dieses wunderbaren Himmels durchschattet" (Steig 1, 135).

den Schlesier im selben Sinne wie in seinem „Deutschen Theater" geäußert hätte. Ebenso schätzt Clemens Brentano den Gryphius [1]), und Jakob Grimm schreibt an Arnim: „Lange habe ich an nichts so viel Vergnügen gehabt, als an Ihrem Vorhaben mit Gryphius." (Brief vom 6. 5. 1805 in Steig, 3, 11.) Da ich bei Tieck um diese Zeit nicht Unkenntnis der Gryphius-Tragödien voraussetzen will, so ist Tiecks hartes Urteil nur aus einer Gesinnungsänderung zu erklären [2]). (Parallelen für eine solche lassen sich genug beibringen.) Diese Jahre bildeten die Hochflut der Romantik; bald darauf machten sich im älteren Kreise der Romantiker die ersten Zeichen der Ebbe bemerkbar. Im nächsten Jahrzehnt war Tieck auch durch wissenschaftliche Arbeit immer mehr in den Geist Shakespeares eingedrungen, mit jeglicher Mystik hatte er eine Art „Grenzvertrag" geschlossen, und so stand er bald dort, wo ihm ein Gryphius nichts mehr bedeuten konnte.

Besser kommt immerhin der Komödiendichter Gryphius weg. Die „gelehrte Scherzhaftigkeit" des „Horribiliscribifax" (in der Samlung abgedruckt) erregt bei Tieck infolge ihrer Ausdehnung „Überdruß und Widerwillen", und er glaubt, daß wohl keiner aus dem Volke dabei lachen konnte. „Launige und vortreffliche Stellen" und den Versuch des Autors, scharf zu charakterisieren, räumt Tieck gleichwohl ein, und er lobt auch die Mannigfaltigkeit der Handlung, die allerdings zu langsam fortrücke — ein Urteil, mit dem man sich im allgemeinen einverstanden erklären kann. Daß „Herr Squentz" nicht den Beifall Tiecks finden konnte, war vorauszusehen. Tieck vergleicht

---

1) Brief an Arnim 2. 4. 1805: „. . . daß Dir Andr. Gryphius lieb geworden ist, freut mich . . ." (Steig 1, 138).

2) Bezeichnend ist auch diese Briefstelle: K. L. Rahbek an Tieck (Holtei, Br. 3, 85): „. . . daß ich . . . Ihren alten Gryphius durchgegangen bin . . ." Aus dem Ton läßt sich wohl erschließen, daß sich Tieck des öfteren und zwar liebevoll mit dem Dichter gesprächsweise beschäftigt hat.

ihn mit Shakespeares Einlage im Sommernachtstraum (und hinter dieser muß er ja in der Tat zurückstehen), ohne aber die Bedeutung des Spieles festzunageln; sie liegt in dem Anschluß an das Volksstück. Daß ein solcher Anschluß gefehlt habe, wurde Gryphius von Tieck gerade zum besonderen Vorwurf gemacht. „Als Gryphius wieder schrieb, war der Faden, der die Dichtkunst mit dem Volke verband, schon zerrissen . . . er kann nicht zu den volksmäßigen Theaterdichtern gerechnet werden.“ (Krit. Schr. 4, 196.)

Und doch zeigt auch Gryphius' bestes Lustspiel, „Die geliebte Dornrose“, die volkstümliche Tendenz. Der Stoff der „Dornrose“ ist wiederum aus dem gewöhnlichen Leben genommen, das realistisch und klar dargestellt wird: Bursch und Mädel kriegen sich nach mancherlei Hindernissen, und auch eine lebendige Gerichtsszene fehlt nicht. Die Handlung ist leicht und schreitet sicher und ohne Stillstand fort. Der Volkston, die Physiognomie der Bauern und ihres ganzen Standes ist vorzüglich getroffen. Tieck sagt zwar von diesem Scherzspiel, es habe „mehr Leben und Wahrheit“ als die übrigen komischen Szenen des Dichters. Das ist aber auch das einzige „Lob“, das er zu finden weiß, und auch dieses paßt sich dem Tone an, in dem nun einmal Gryphius abgetan wird. Das anspruchslose Lustspiel „Piast“, in dem das Philemon- und Baucis-Motiv nicht humorlos behandelt ist, lehnt Tieck mit einem Wort als unbedeutend ab. Auch diesen Tadel verdient es keineswegs: der begeisterte Arnim meint sogar, „Piast“ könne „unter Goethes Namen gehen“ [1]).

Wenn ich hier Gryphius Tiecks Kritik gegenüber des öfteren in Schutz genommen habe, so lag mir dabei gleichwohl eine Überschätzung des alten Dichters völlig fern [2]). Denn eine

1) Brief an Brentano v. 27. 2. 1805 bei Steig 1, 135. — W. Scherer nennt es „ganz ausgezeichnet“ (S. 327).

2) Cholevius spricht zwar (1, 380) von Tiecks „vortrefflicher Skizze im Deutschen Theater“, aber in seinen eigenen Ausführungen berichtigt

großzügige Betrachtung der deutschen Literatur läßt auch das Bild eines Gryphius entschwinden. Sein Ewigkeitswert gilt nur im engen Rahmen historisch bedingt; seine Kunst ist, unhistorisch, ästhetisch gesehen, uns heutigen ebensowenig genießbar wie der größte Teil der übrigen literarischen Produkte seiner Epoche. Was uns anspricht, das sind tiefe menschliche Züge: das tragische Leid des Dichters blickt uns auch aus der Barockfassade entgegen. Seine Lustspiele aber übersteigen vielfach sogar die Grenzen seiner Zeit und haben in der Geschichte der Komödie ihre bleibende Bedeutung [1]). Gryphius ist immerhin eine hervorragende Erscheinung und jedenfalls der größte deutsche Dramatiker innerhalb einer Zeit von rund 150 Jahren. Tiecks Urteil weist den großen Zug der Betrachtung nicht auf, der allein eine Ablehnung rechtfertigen könnte, ebensowenig bietet uns Tieck eine historische Würdigung, und somit ist seine Kritik ungerecht zu nennen.

Der Dramendichter Lohenstein scheint sich, obwohl er in gewissem Sinne die Steigerung der Gryphiusschen Dichtung nach der schlechten Seite hin ist, bei Tieck fast einer größeren Sympathie erfreut zu haben [2]). Wenigstens verkennt Tieck nicht dessen Talent, das vielleicht „in besserer Zeit und Umgebung größeres würde geleistet haben". Er bewundert seine Phantasiekraft und deutet auch seine Kunst der Antithese und des Wortspiels an; sie allerdings mußte dem Romantiker nicht allzu ferne liegen. Der Zug zum Opernhaften und zum Prunk

---

er Tiecks Urteil ganz bedeutend, so daß eigentlich von diesem nicht mehr allzuviel übrig bleibt; besonders wendet er sich gegen den Hauptvorwurf Tiecks, Gryphius habe sich vorsätzlich vom Volkstümlichen abgewandt.

1) Daß der Lustspieldichter Gryphius noch weit ins 18. Jahrhundert hinein gespielt wurde, beweist Creizenach in seinem „Versuch einer Geschichte des Volksschauspiels vom Doktor Faust"; Halle 1878 S. 64; vgl. Creizenach S. 9.

2) Von Lohensteins Dramen wird als kürzestes und tatsächlich bestes der „Ibrahim Bassa" in die Sammlung aufgenommen.

der Rede einerseits, zum Witz und zur Geistreichelei andererseits, der in den Lohensteinschen Dramen einen Höhepunkt erreicht hat, mag namentlich auch die beiden Schlegel bewogen haben, Lohenstein ihre Aufmerksamkeit zu schenken. Friedrich stellt ihm zwar kein günstiges Zeugnis aus, zeigt aber doch ein gewisses Interesse für ihn. Er wünscht von seinem Bruder die Abfassung eines Aufsatzes über den Dichter, um „eine Lücke in unserer Literatur" auszufüllen [1]); und Wilhelm glaubt ihn in seinen Vorlesungen [2]) dem harten Urteil des 18. Jahrhunderts gegenüber verteidigen zu müssen.

Tieck lobt die „wohllautenden Verse, aufgeschmückt mit einer gewissen Anzahl von Bildern und Gleichnissen", „manchen schönen poetischen Ausdruck", „kühne Wendungen und ebenso gewagte wie treffliche Wortfügungen". Er staunt über die Frühreife seines Talents und glaubt, ihm schon aus diesem Grunde „Bewunderung nicht versagen" zu können; er lobt hierbei noch einmal „die zum Theil schöne Sprache, die kühnen Bilder" und zierlichen Verse des jugendlichen Dichters und bedauert, „daß dieses so viel versprechende Genie nicht mehr die Höhe der Jugendarbeit" erreicht hat. Dennoch zweifelt Tieck, ob es nicht gerade die Lohensteinsche Manier war, die den Ruhm des Autors begründete, und spricht sich hier ziemlich deutlich gegen Marinismus und Lohensteinschen Schwulst aus. Tieck tadelt den Bombast des Dichters, der diesem „für Kühnheit gilt"; er paar Zeilen später freilich findet er diese kühnen Wendungen „interessant". Abgestoßen durch so viele Geschmacklosigkeiten, die nur die Mitte des 17. Jahrhunderts nicht empfunden hat, fühlt der Romantiker doch insgeheim in denselben Dramen eine Anziehungskraft, der er sich nicht ganz entwinden kann.

Das ist umso weniger erstaunlich, als die Romantiker den Klang der Rede und des Wortes, die schillernde Buntheit der

---

1) Walzel, Briefe S. 503.

2) Vorlesungen 2, 286.

Metaphern, den geistreichen Witz der „concetti“ nicht wenig geschätzt und selbst zur Anwendung gebracht haben. Auf dieser Neigung aber beruht, einerseits wenigstens, die Kunst Marinos und seiner viel gröberen Nachahmer, im weiteren Sinne sogar ein großer Teil der Lyrik des 17. Jahrhunderts. Ich kann hier nicht auf ihre Vergleichung mit der Romantiker-Lyrik eingehen, schon weil es vornehmlich die spätere Romantik und ihre Auswüchse sind, die in Betracht kommen. Tieck ist in seinem Schaffen dieser Dichtungsmanier fremd geblieben, obwohl auch seine Reime von seiner Jugend auf oft genug die „Schelle“ trugen, und ihm folglich nicht die inneren Bedingungen fehlten, um der Kunst Marinos, Ph. v. Zesens und anderer Virtuosen mit verwandtschaftlichen Gefühlen gegenüberzutreten. Vielleicht erklärt sich hieraus, warum Tieck für die Charakterisierung von Lohensteins Dichtung immer noch mehr Anteilnahme aufbrachte (was trotz aller Ablehnung ersichtlich ist), als für den herberen Gryphius. Denn dieser schritt, obwohl im prunkvollen Renaissancegewande, doch immerhin den schweren Takt des tragischen Ethikers, jener dagegen zeigte die eleganten Allüren des Ästheten, dessen Phantasie frei in allen Stoffen schaltet, allerdings dabei mangels an Geschmack auch vor nichts mehr zurückscheut, nur um zu wirken.

In den 3000 Quartseiten des „Arminius“, den Eichendorff so hübsch eine tollgewordene Enzyklopädie nennt (das Buch wurde übrigens noch 1731 neu aufgelegt), hat Tieck „manche treffliche Rede und Schilderung“ gefunden. Freilich hat noch selbst Wolfgang Menzel, der Literarhistoriker des jungen Deutschland, für die „antiquarisch-patriotische Rumpelkammer“ [1]) eine Lanze gebrochen.

---

1) Ein Ausdruck Erich Schmidts.

Überblicken wir die schmächtige Arbeit, die Tiecks literarhistorisches Urteil des 17. Jahrhunderts noch am deutlichsten erschließen läßt: die Vorrede zum „Deutschen Theater", so mißfällt uns in erster Linie der wenig klare Aufbau und der Mangel an origineller Vertiefung bei den Beobachtungen. Nun hat zwar Tieck die Abhandlung für eine dramatische Sammlung geschrieben, und so ist es erklärlich, daß er nur den hervorragendsten Erscheinungen jener Zeit auf dem Gebiete des Dramas, Gryphius und Lohenstein, eine besondere Würdigung schenkt. Indessen auch hier wird Tieck, immer das englische Maß in der Hand, namentlich dem Dichter Gryphius in keiner Weise gerecht. Über die anderen aber gibt er nur mehr oder minder konventionelle, unselbständige und oberflächliche Urteile, so daß anzunehmen ist, eine Beschäftigung mit ihnen vom Standpunkt des Literarhistorikers sei nicht erfolgt; merkwürdigerweise lassen sich manche der Urteile sogar mit denen der Aufklärer vereinigen. Eine Anlehnung an e i n e bestimmte Literaturgeschichte vermochte ich nicht festzustellen, obwohl ich Tiecks Kritiken daraufhin geprüft habe. Im einzelnen erinnern diese wohl an die meist gelesenen Literaturgeschichten der damaligen Zeit, und sie waren ja in der großen Mehrzahl unter aufklärerischen Gesichtspunkten geschrieben.

Man darf eben nicht vergessen, daß die Abhandlung ohne besonderen Ehrgeiz, und zwar erst im Jahre 1817 verfaßt ist zu einer Zeit also, da Tieck manchem Freunde aus der Jugendlektüre schon fremd geworden war. So versteht man das kühle Urteil, das oft da überraschen mag, wo ein ehrlich begeistertes Bekenntnis erwartet wurde. Wertvoll bleibt der Neudruck einiger historisch wichtiger Schauspiele, die der Tieckschen Zeit, „selbst den Literatoren", nur wenig bekannt gewesen sein dürften, wertvoll der Hindweis an sich auf eine wenig durchforschte Periode. Die Früchte sind ja auch nicht ausgeblieben.

Wie Tieck der Literatur des 17. Jahrhunderts in ihrer geschichtlichen Gesamteinstellung als romantischer Literarhistoriker gegenüberstehen mußte, haben wir oben gesehen: ihm war sie eine Niederung zwischen zwei Höhen. Als Niederung sahen sie auch die Aufklärer. Sie jedoch erkannten den verheißungsvollen Beginn — der Aufklärung, der Romantiker hingegen das beklagenswerte Ende — des Mittelalters. Wo dessen Stimmung noch im 17. Jahrhundert nachschwingt, da erst konnte auch die romantische Wertschätzung einsetzen: bei Grimmelshausen, bei der Mystik. Für die Aufklärung freilich bedeutete diese Wendung, die das 17. Jahrhundert später nahm, nur eine Entgleisung der Opitzischen Richtung. „Die Poesie war gewissermaßen untergegangen, selbst in der Erinnerung waren die großen Werke des Mittelalters erloschen" (Krit. Schr. 1, 334). „Es ist augenscheinlich, daß . . . von einer trüben, gedrückten Zeit die Rede ist, in welcher die Kunst der Muse sich nicht entfalten konnte" (Krit. Schr. 1, XII). So klagt Tieck. Den Ruf nach dem Mittelalter kann er also auch hier nicht unterdrücken. Im übrigen aber sind Tiecks Gedanken über jenen Zeitraum als Gesamterscheinung nicht zu ermitteln, seine Anschauung darüber läßt sich nicht konstruieren. Ob er sich überhaupt in diesem Sinne damit beschäftigt hat, muß fraglich bleiben; war dies der Fall, so schwamm er doch im Kielwasser seiner Freunde. Im einzelnen hat er zweifellos großes Interesse für jenes Stück Vergangenheit an den Tag gelegt; das beweist schon die Bevorzugung, die in seiner Bibliothek die Schriftsteller des 17. Jahrhunderts genießen: sie sind mit rund dreißig Nummern vertreten, manche in mehreren Ausgaben. Ich zähle hier nur die Namen auf [1]).

Abschatz, Angelus Silesius, Fleming, Grimmelshausen, Gryphius, Harsdörffer, Hoffmannswaldau, Lohenstein, Me-

1) Eine genaue Aufzählung der einzelnen Werke erübrigt sich, da Tiecks Bibliotheks-Katalog leicht zugänglich ist.

lissus, Moscherosch, Mühlpforth, Opitz, Chr. Reuter, Rist, Schupp, Schottelius, Spee, Weckherlin, Weise, Zesen, Ziegler, Zinkgreff. Daneben fehlen natürlich nicht die Förster-Müllerschen Neuausgaben.

Das ganze 17. Jahrhundert ist somit vertreten, in allen seinen Farben. Das müßte nicht der vielseitige Tieck sein, der diesem bunten Reigen mit engherzigem, starrem Urteil gegenübergestanden hätte.

III. L. Tieck und die volkstümlich-satirische Literatur.

(Grimmelshausen, Moscherosch, Christian Weise, Christian Reuter.)

In literarhistorischen Betrachtungen warf Ludwig Tieck nur kurze, oft flüchtige Blicke in die Zeit des 17. Jahrhunderts, die größtenteils den besonderen Verhältnissen der Entwickelung des Dramas galten. Die Dichtung Tiecks dagegen zeigt, bald deutlich, bald versteckter, daß er sich in jener Literaturperiode mit großem Interesse umgesehen hat. Wir haben bereits anzudeuten versucht, daß dies nicht nur aus Forscherneigung geschehen ist. Manche Fäden verknüpfen die Romantikerzeit gerade mit dem 17. Jahrhundert. Sie sind auch dem jüngeren Tieck wohl fühlbar geworden. Scheint es doch, als ob der Geist des 18. Jahrhunderts, gegen den man nun mit allen Kräften Front machte, bis zu seiner Geburtsstunde mit Mißachtung gestraft werden sollte. Die Liebe zur deutschen Vergangenheit erstreckte sich auch auf das vorhergehende Jahrhundert, das ein Hauch des geliebten Mittelalters zu streifen schien, und dessen vielfach so scharfe Gegensätze zum folgenden nur zu gut nachgefühlt wurden. Hierin sind sich alle Romantiker einig. Und wenn z. B. A. W. Schlegel in seinen Vorlesungen (2, 286) von Lohenstein sagt, er habe mehr Verdienste, als ihm ein nüchternes Zeitalter zuerkennen wolle, so klingt daraus deutlich die Opposition. Letztlich gehört für den Romantiker eben auch das 17. Jahrhundert zum Altdeutschen, dessen Barbarei der selbstbewußten Gegenwart nicht zusagte. Sie gab sich keine Mühe, der „Stammelzeit der deutschen Sprache“, wie Jean Paul die

Zeit des Gryphius nannte, Aufmerksamkeit zu schenken, um daraus etwa das Wesen ihres reifen Mannescharakters deuten zu können. Wir wissen, daß um das letzte Drittel des 18. Jahrhunderts eine Bewegung, die hierin anders dachte und wollte, in ihrem Beginn zum Stehen gekommen ist; aber ihre Keime hatten bereits fest genug Wurzel geschlagen, um für ihr Gedeihen nur weiterer günstiger Witterung zu bedürfen.

Tiecks Anfänge standen einerseits unter dem Einfluß von Goethes „Götz von Berlichingen", der der jungen Begeisterung für altdeutsches Wesen entsprungen, nun so eindringlich auf die gesunde Kraft einer vergangenen deutschen Zeit hinwies. Im „Götz", dem ersten nationalen Drama, gipfelte alles Bestreben, wie es sich seit Jahrzehnten langsam entfaltete, gipfelte als die Lebendigkeit des Bühnenwerkes. Und der Weg zur deutschen Vergangenheit schien, im Augenblicke wenigstens, nicht nur für den einsamen, stillen Forscher freigelegt zu sein. Daß Tieck, der an diesem Goethe-Buche, wie er später erzählte [1]), das Lesen lernte, Eindrücke solcher Art stark empfunden hat, ist kaum zu bezweifeln. Und wenn allerdings heute feststeht, daß Tiecks literarische Leitsterne nicht in erster Linie im „Götz" zu suchen sind, so bleibt gleichwohl die Tatsache, daß die Freude am ehrlichen, derben Deutschtum, die den Romantiker Zeit seines Lebens begleitet hat, nicht zuletzt auch aus dem kraftvollen Goethe-Drama geschöpft ist. Damit hilft auch Tieck die Tradition weiter führen, die mit dem jungen Goethe abgebrochen ist; sie tritt vielleicht am besten und bedeutsamsten in dessen Hans-Sachs-Verehrung zu Tage.

Im „Götz" selbst lebte aber auch Shakespeare, das Ideal der Geniezeit, auf die die scheinbar ungebändigte Kraftäußerung des Ichs als eine Naturmacht den stärksten Eindruck machte. Die reizsameren Augen der nächsten Generation indessen lasen noch mehr aus den Werken des großen Briten: der ging neben

---

1) Schriften 6, VI. Dazu Köpke 1, 12 u. 30.

der künstlerischen Gebundenheit selbst eines Shakespeareschen Geistes auch das Romantische auf, das gerade seine größten Dramen durchpulst; die hörte die Zauberklänge der Märchenwelt ebenso wie die ihnen verwandten Weisen der Volkspoesie. So war es denn nur natürlich, daß einem Manne wie Tieck Shakespeare als das hellstrahlende Vorbild erschien, dem mit vollem Recht eine Lebensarbeit geweiht werden durfte. Gedanke und Wunsch der Romantiker, Shakespeare einzudeutschen (im ganzen Umfange dieses Begriffes), ist ein gut Teil hierin verankert. „Ich hoffe, Sie werden . . . beweisen, Sh. sei kein Engländer gewesen", schreibt W. Schlegel an Tieck (Holtei, Briefe 3, 227). Man empfand diese scheinbare Willkürlichkeit, die gleichwohl in einer inneren Harmonie gebunden wird, die romantische Universalität, die das Volkstümliche ebenso wie den tiefen Charakter eines Hamlet umfaßt, als deutsche Wesenheiten.

Und deutscher Geist, deutsche Art ist es schließlich, die Tieck auch in den Schriftstellern des 17. Jahrhunderts suchte und fand. Er entdeckte dort die Kraft, die ihn an Hans Sachs entzückte; er liest aus ihnen Begeisterung für das deutsche Vaterland, die er in seiner eigenen Zeit vermissen mußte, und aus der ihm allein das Heil für die zerrissene Gegenwart zu erwachsen schien. Für eine persönliche Verkündung des Deutschtums allerdings war Tieck nicht geschaffen, sie mußte er Jüngeren überlassen.

Mit der Liebe zum Altdeutschen verband sich bei Tieck aber bald auch die Freude an der Satire. Für ihn kam nach der Zeit der Jugendarbeiten, in der das Wunderbare schlechthin die Hauptrolle spielte und die zum großen Teile auch alle die Untugenden bargen, über welche später der gereifte Mann oft den Stab brach, eine Periode, man könnte sie geradezu die satirische nennen. Wohl klingt schon aus den ersten leidenschaftlichen Briefen an Wackenroder ein deutlicher, fast ein wenig wehmütiger Spott über die Empfindelei der Berliner Gesellschaft, deren Unwahrheit er peinlich empfand. Aber Tieck mußte erst

zu freierem und selbständigerem Schaffen fortschreiten, um Gesellschaft und Literatur seiner Tage in Überlegenheit verachten und geißeln zu können. So brach denn bald das satirische Blut, das in ihm zweifellos rollte, durch. Als ihn dann sein Shakespearestudium und sein nie ermüdendes Lesebedürfnis in der Literaturgeschichte manchen Genossen des Spottes treffen ließ, trug solche Bekanntschaft dazu bei, die satirische Begabung des jungen Schriftstellers zu entfalten und ihm selbst gegenüber zu rechtfertigen. Dem jungen Tieck, der zeitenweise so schwermütig empfand und sich aus einem Minderwertigkeitsgefühl heraus mehr denn einmal sterbensunglücklich glaubte, erwuchs auf diesem Wege in der Satire ein seelisches Gegengewicht, das für seine Entwickelung von höchster Bedeutung war.

Die Satire hat in Tiecks Leben einen breiten Raum eingenommen. Sie hat ihn bis ins hohe Alter begleitet, wenn sie auch bald mehr, bald weniger, seiner jeweiligen Lebensstimmung entsprechend, in den Vordergrund trat[1]). In jener Lebensperiode, die von 1794 bis 1798 anzusetzen wäre, verbindet sich am auffallendsten die Neigung zur Satire mit der Liebe zu altdeutschem Volkstum. So ist er auch für die volkstümlichen Satiriker des 17. Jahrhunderts hinreichend eingestellt; und man kann, wenn die satirische Veranlagung Tiecks als das Primäre angenommen wird, wohl behaupten, daß sich auf diesem Weg Tiecks Liebe für das Altfränkische immer mehr vertiefte, und daß ihm eben diese Lektüre schließlich auch den Boden für die Verehrung des Mittelalters geebnet hat. In diesem Boden erst durfte die Saat, die der Jugendfreund Wackenroder gelegt, zur vollen Reife gedeihen. Wird Tiecks Vorliebe für das Altdeutsche in Beziehung zu seiner persönlichen Entwicklung gesetzt, so läßt sich etwa folgendes feststellen: In der Studentenzeit verstärken sich, besonders unter Wackenroders Einwirkung, die

1) Vgl. die eingehenden Untersuchungen Hans Günthers.

Neigungen zum Mittelalter (aus Zeitströmungen kommend und angelegt bereits in dem Gymnasiasten) [1]. In dem selbständiger und selbstbewußter werdenden Vierundzwanziger leben rationalistische Keime auf, und er findet sich, anfänglich wohl aus solcher Welterfassung heraus, bei den Satirikern zurecht. Die Lektüre dieser deutschen Schriftsteller aber vertieft in ihm mehr und mehr die Liebe zur altdeutschen Vergangenheit, er entdeckt ihre romantischen Elemente; der Einfluß der Freunde und Jakob Böhmes führt ihn in dieser Stimmung aufs neue zum Mittelalter zurück.

An sich entspricht ja schon die derbe Schreibart jener Schriftsteller des 17. Jahrhunderts der Satire, die naturgemäß vor Empfindungen, wie sie der Kult des Mittelalters auslöste, zurücktreten mußte. Wir sehen denn auch, daß Tieck, je mehr er sich diesem hingab, desto mehr der Satire und den wahrhaft volkstümlichen Schriften den Rücken wandte, bis er zur Einsicht kam, daß seinem innersten Wesen auch dort kein Glück erblühen könne. Dann rettete er sich in wissenschaftliches Studium und zu seinem Shakespeare.

Die Jahre 1795—98 bringen für Tieck die Mitarbeit an Nicolais „Straußfedern", jene von Musäus begründete Sammlung von Unterhaltungsschriften leichtester und billigster Art, die sich indes eines regen Interesses weiterer Kreise erfreuen durften. In diesen Jahren fanden auch die Satiriker des 17. Jahrhunderts bei Tieck ein williges Ohr: Grimmelshausen, Moscherosch, Christian Weise erscheinen von nun ab in seinen Schriften. Die Beschäftigung mit der untergeordnetsten Buchware, die ihm Nicolai zur Bearbeitung übergab, ließ ihm die zeitgenössische Literaturproduktion mit ihrer Gefühlsspielerei und ihrem Salonräubertum bald zum Ekel werden; der Blick

---

1) Vgl. Köpke 1, 106.

für Echtes mußte sich ihm um so mehr schärfen, je mehr er die Seichtigkeit jener Machwerke durchschaute; seine Lesewut, das emsige Suchen nach neuem Stoff, wie es seine damalige schriftstellerische Tätigkeit forderte, mag ihm den einen oder anderen jener alten Schriftsteller nahe gebracht haben. Wann er sie kennen gelernt hat, läßt sich nicht genau feststellen.

Grimmelshausens Nachleben reicht noch am ersten in Tiecks Zeit; allerdings galt der „Simplizissimus" als eine Art Volksbuch, den „Schildbürgern" oder dem „Lalenbuch" vergleichbar [1]). Den wahren Namen des Verfassers und Näheres über ihn hat eifrige Forschung erst im 3. Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts ermitteln können [2]). Und es darf hier schon bemerkt werden, daß die große Liebe, die alle Romantiker dem Genie eines Grimmelshausen entgegenbrachten, auch die Forschung erfolgreich angeregt und gefördert hat. Reichards „Bibliothek der Romane", der Tieck auch für die Erneuerung der Volksbücher ganz zweifellos sehr viel zu verdanken hat, erzählt im 4. Band, erschienen 1779 (S. 126—140), in kurzen Worten die „merkwürdige Geschichte des Simplizissimus" und reiht sie schließlich auch als die erste vor Defoe unter die Robinsonaden ein [3]). Clemens Brentano berichtet übrigens, daß er den „Simplizissimus" schon als Junge aus der mündlichen Erzählung eines Angestellten seines Vaters, eines Buchhalters Schwab, kennen und lieben gelernt hat [4]). Es kann hier nicht gezeigt werden,

1) Noch 1790 erschien eine Simplizissimus-Bearbeitung.

2) H. Kurz hat seinen Namen entdeckt und 1837 in Spindlers „Der Spiegel" Nr. 19 bekannt gemacht.

3) Es ist meines Wissens noch nicht genügend darauf hingewiesen, daß Reichards Bibliothek der Romane (in Tiecks Bibl. Nr. 114) alle die Volksbücher brachte, die Tieck später bearbeitet hat. Daneben z. B. auch eine Übersetzung von Retif de la Bretonne's „Paysan perverti", der den „Lovell" angeregt hat.

4) Ges. Schriften herausgegeben von Chr. Brentano, Frankft. a. M. 1852/55. Bd. 5, 12.

von welcher Bedeutung Grimmelshausens Roman für das Leben und Dichten des Heidelberger Freundespaares war. Brentano und Arnim gebührt in erster Linie das Lob, den großen Erzähler zu neuer Blüte erweckt zu haben. Indessen ist Tieck der erste unter den Romantikern, der mit warmen Worten von ihm sprach und ein Stück seiner Dichtkunst weiteren Kreisen wörtlich bekannt machte.

Als Tieck den „Simplizissimus" näher kennen lernte, war er bald so von ihm begeistert, daß er sofort an eine Neuausgabe dachte; sie hätte sich wohl seinen Bearbeitungen der Volksbücher angeschlossen. Er berichtet selbst davon in der Vorrede zum 6. Band der Schriften (S. III). Doch ist nichts daraus geworden, und es sollte ja auch noch geraume Zeit vergehen, bis tatsächlich eine solche Ausgabe zustande kam. Wie er ebenda angibt, wollte der Abdruck des Liedes: „Komm Trost der Nacht . . ." eine Probe von der Art jenes Buches geben.

Dieses Lied des Einsiedlers aus dem „Simplizissimus" [1]) bringt Tieck unverändert, doch ohne Angabe der Quelle in der ersten Ausgabe des „Zerbino", und es wird dort ebenfalls von einem Einsiedler gesungen. In den späteren Ausgaben des „Zerbino" ist es gestrichen. Tieck wollte das Gedicht eines anderen nicht in seinen Schriften stehen lassen; wie er sich auch schon früher (Schr. 6, LII) gegen den Vorwurf des Plagiats verteidigen zu müssen glaubte. Wir wissen, daß das Lied nicht ganz von Grimmelshausen selbst stammte, der ja kein Lyriker war; er hat es wohl nur geformt. Es ist eines jener geistlichen Lieder, deren Stil und Rhythmus Tieck auch späterhin noch beschäftigt hat. Das herrliche Lied konnte natürlich auch den Sängern des „Wunderhorns" nicht entgehen, es wird in den ersten Band dieser Sammlung aufgenommen. Ebenso bringt es Brentano in seinem Märchen vom Schulmeister Klopfstock und schildert dort glücklich die Stimmung, aus der es entstanden ist [2]).

1) Buch 1, Kap. 7.

2) „Die Märchen d. Cl. Brentano" hrg. v. G. Görres 1846, 2, 45.

Wohl hat Tieck Zeit seines Lebens dem „Simplizissimus“ großes Interesse entgegengebracht, in seiner Bibliothek standen nicht weniger als fünf verschiedene Ausgaben. Trotzdem ist wohl die Vermutung richtig, daß Tieck das Buch nicht mit Arnims und Brentanos Augen gelesen hat. Sie sahen in erster Linie natürlich den volkstümlichen Geist, Tieck erfreute sich auch hier an der Satire, und was er schließlich zum Abdruck bringt, ist tatsächlich ein Stück Satire reinster Form. Es ist die Jupitergeschichte im dritten Buche Kap. 3–5, die von dem Stifter des ewigen Friedens berichtet. Tieck hat die Episode seiner Erzählung „Ein Tagebuch“ (Schr. 15, 338 ff.), von dem weiter unten noch die Rede sein wird, eingefügt und hat sie nicht ungeschickt mit dem Gang der Handlung verflochten. Das bequeme Motiv „dem Erzähler fällt ein Buch in die Hände“ wirkt zwar an sich rein äußerlich [1]), in diesem Falle ist gleichwohl eine Art innerer Verknüpfung festzustellen, insofern jenes gefundene Buch eine Parallelstelle zu den Phantastereien einer in der Erzählung geschilderten Person aufweist.

Die Satire selbst war für Grimmelshausen ebenso aktuell, wie sie es für Tieck ist. Weltverbesserer und Leute, die das müde Europa neu gestalten wollten, gab es gerade um die Wende des 18. Jahrhunderts die Menge [2]). Tieck hat sich über sie schon in seiner „Chronik der Schildbürger“ lustig gemacht. Es sei übrigens an dieser Stelle auf das Buch von H. L. Haken

---

Auch der Tod des Klausners ebenda 2, 79 ff. erinnert an Grimmelshausen.

1) Eine Einwirkung Chr. Weises bei dieser bequemen Technik anzunehmen, liegt nahe, da Weise auch für einen Teil des „Tagebuches“ Pate gestanden hat (s. unten S. 67).

2) Man denke auch an Goethes Stammbuchblatt für A. v. Arnim vom 9. 3. 1806: „consiliis hominum pax non reparatur in orbe. Memoriae Goethe.“ Als Motto für die „Einsiedlerzeitung“ benutzt (vgl. Steig 3, 25).

hingewiesen, das zeigt, wie die von Tieck erneuerte Jupitergeschichte von anderer Seite aufgefaßt wurde [1]).

Tieck unterläßt es nicht, die simplizianische Satire noch besonders zu unterstreichen, was wohl als ein ironischer Hieb auf sein stumpfes Lesepublikum gelten darf: „In dieser Sache herrscht mehr Satire, als die meisten Leute merken werden.“ Über Grimmelshausen selbst aber findet er hier, man möchte fast glauben: unbewußt, die inhaltsschweren Worte: „In diesem Buche ist auf eine recht anschauliche Art das ganze Leben dargestellt“. Freilich auch aus dem Hinweis, daß im „ganzen Buche mehr Poesie und ein besserer Stil ist, als man jemals geglaubt hat“, klingt die stille Hochachtung Tiecks, der nach einer wahrscheinlich nicht mit großen Erwartungen begonnenen Lektüre [2]) mit Dichteraugen die Handschrift des Genies erkennt. So fügt er denn noch hinzu, daß man das alte, vergessene Buch nach seinem Bedünken niemals genug gelobt habe.

Des weiteren bietet die Komödie „Prinz Zerbino“ [3]), die in den Jahren 1796—98 entstand, manche Erinnerung an die wohl soeben beendete Simplizissimus-Lektüre. Die Erkennungsszene (Schr. 10, 375) ist bestimmt eine solche Reminiszenz. Die romantische Abstammungsgeschichte des Simplizissimus, die im übrigen zu den Motiven der Ritter- und Amadisromane gehört, wird im ersten Buche Kapitel 22 und 23 und im 5. Buche Kapitel 8 erzählt. Hiernach war Simplizissimus der Sohn vornehmer Leute, die in Kriegswirren geraten waren. Die Mutter war nach Geburt eines Knaben gestorben; diesen hatte ein

---

1) „Der Held des 19. Jahrhunderts. Eine Apokalypse des 17. oder die erfüllte Weissagung neuerer Zeiten.“ Magdeburg 1809. Gemeint ist Napoleon.

2) Zu vergleichen wäre, wie Tieck an die Schriften Jak. Böhmes herantrat, in denen er auch Futter für seinen Witz erwartete (Köpke 1, 239).

3) „Romantische Dichtungen“ (1800) 1, 1. Verändert in Schr. 10, 1. — Ich zitiere, wenn nicht anders angegeben, nach Schr.

Bauer, „der Knan“, an Kindesstatt angenommen. Der Vater war nach dem Unglück Einsiedler geworden und hatte später durch Zufall den Knaben bei sich aufgenommen und erzogen. Ganz ähnlich verhält es sich in Tiecks Geschichte: der Waldbruder erzählt, wie er Frau und Kind verloren habe: „Der Krieg . . . hat ihn und Gattin mir zugleich geraubt.“ / „Ich war im Feld ein angesehener Mann. Aus unserm Wohnsitz, der belagert ward, / Nahm ich mein Weib hinweg . . . Mich fingen Feindes Reiter unterwegs, doch sie / Entkam . . . um bald darauf zu sterben.“ Nach diesem Schmerz wird er Einsiedler. Schließlich erkennt er in dem jungen Helikanus wirklich seinen Sohn. Die Vermutung, Grimmelshausen sei die Quelle, liegt sehr nahe. Die Unterschiede in beiden Erzählungen sind geringfügig, die tatsächlich erfolgende Wiedererkennung zwischen Vater und Sohn — bei Grimmelshausen ist der Einsiedler ohne diese schon früher verstorben, Simplizissimus erfährt seine Abstammung durch Vermittlung seines Pflegevaters — ist nur auf Rechnung der Dramentechnik zu setzen. Das Motiv selbst ist höchst romantisch und von Grimmelshausen sehr eindrucksvoll verwertet, so daß es dem Leser leicht im Gedächtnis bleibt. Gleichwohl darf natürlich nicht vergessen werden, daß derartige Erkennungsszenen, auch wiederum in Anknüpfung an frühere Tradition, zum Apparat der Ritterromane des 18. Jahrhunderts gehören, wie denn Tieck ebenfalls in seinem Märchen „Die Versöhnung“ Mönch und Ritter sich als Vater und Sohn finden ließ (Schr. 14, 109).

Indessen hat wohl auch schon bei der Figur des Polykomikus Grimmelshausen mit Pate gestanden. Die „großen Eselsohren“ (S. 90), die Tieck dem sonderbaren Zauberer verliehen hat, der den Prinzen heilen soll, durfte Simplizissimus ebenfalls tragen, nachdem ihn die Teufel zum Narren verwandelt hatten (Buch 2 Kap. 6). Das Motiv ist allerdings auch sonst ziemlich verbreitet, besonders in der Schwankliteratur. Es gehört in die Klasse der uralten Motive von der Vermensch-

lichung der Tiere, wovon Tieck so gerne Gebrauch gemacht hat. (Der gestiefelte Kater, der Wolf im „Rotkäppchen", Hund Stallmeister im „Zerbino".) Tiecks Erinnerung am nächsten dürfte der Eselskopf gewesen sein, den Titanias Liebling in Shakespeares Sommernachtstraum trug. — Vielleicht können auch die Verwandlungskunststückchen des Zauberer-Famulus Jeremias (Zerb. S. 108) auf Reminiszenzen an Grimmelshausens Baldanders zurückgeführt werden (6. Buch Kap. 9). Grimmelshausen hat diese sagenhafte Gestalt, die den ewigen Wechsel in Natur und Leben in so kindlicher Weise personifizieren will, einem Spruchgedicht des Hans Sachs entnommen (Werke, her. v. Keller-Goetze 5, 310—3). Auffallend ist jedenfalls, daß sich Tiecks Jeremias neben sonstigen Gestalten auch die eines Vogels beilegt, ganz wie Baldanders gegenüber dem Simplizissimus. Im gleichen Kapitel erzählt Grimmelshausens Baldanders auch von der Kunst, mit Stühlen, Bänken usw. zu reden, und weist selbst auf seine Quelle, Hans Sachsens Gespräche, „die er mit einem Dukaten und einer Roßhaut gehalten" [1]), hin. Zerbinos Reisebegleiter Nestor unterhält sich ebenfalls mit Tisch, Stuhl, Schrank und anderen Dingen (Zerb. S. 287). Die Anlehnung an Grimmelshausen liegt nahe; freilich läßt sich bei so freier Übernahme eines Motives schwer feststellen, wo die Quelle zu suchen ist, da Tieck natürlich mit Hans Sachs selbst durchaus vertraut war. Gerade im „Zerbino" hat er ihn ja in den „Garten der Poesie" versetzt (Zerb. S. 280). Für eine Reminiszenz an Grimmelshausen könnte vielleicht der echt simplizianische Ausdruck „Bärenhäuter" ins Feld geführt werden, den Nestor gebraucht (S. 284). Indessen wird es sich eben bei Tieck um Erinnerungsvorstellungen gelesener Episoden handeln, die um so lebendiger reproduziert werden, als sie sich an mehrere Eindrücke ähnlicher

---

1) „Die elend klagend Roßhaut", Schwank: Keller-Goetze 5, 146 bis 153.

Art knüpfen. Die eine oder die andere Quelle kommt dann als solche überhaupt nicht mehr in Betracht.

An dieser Stelle mag ein kurzes Wort über das Gedächtnis Tiecks eingeschaltet werden, das bei der Verwendung älteren Schriftgutes immerhin von Bedeutung ist. Rudolf Köpke (1, 20) berichtet uns darüber in seinen Erinnerungen und erzählt von dem ungewöhnlichen Gedächtnis des jungen Tieck, das auch nur einmal Gehörtes oder flüchtig Aufgefaßtes leicht und sicher bewahrte; erst auf dem Wege zur Schule pflegte er die Lehrstücke zu überlesen. Solche Merkfähigkeit ist ja schließlich nicht alltäglich; sie erfordert aber deswegen noch lange nicht, in dem jungen Tieck den Wunderknaben zu sehen, als den ihn uns Köpke gerne schildern möchte. Ein gutes Gedächtnis ist an sich immer noch nicht genial, vielmehr besondere Begabung, die manchem angeboren ist. Sie bleibt somit im ganzen Leben ziemlich treu. Verbindet sich mit ihr Lebendigkeit der Phantasie, die wir Tieck auch ohne Köpkes Zeugnis gerne glauben wollen, so ergeben sich psychologische Erscheinungen, wie wir sie immer wieder in Tiecks Dichtungen [1]) antreffen: um ein gesuchtes oder gefundenes Thema, dessen Bestand im Gedächtnis haftet, rankt sich lustig das Spiel der freien Phantasie und verknüpft in mannigfacher Weise Vorhandenes zu neuen Vorstellungen. Wo urwüchsige Gestaltungskraft fehlt, das Moment der inneren Tätigkeit mehr und mehr zurücktritt, die Phantasie also passiv bleibt, haben naturgemäß die äußeren Anregungen das Übergewicht. Tiecks Produktion beruht zu einem großen Teile hierauf. Erlebnisse rein innerer Art — „Gelegenheiten" — sind bei ihm selten und dann nur nebensächlich in Kunst umgesetzt [2]). Die bedeutenden Dichtungen weisen auf literarische Anregungen hin.

---

1) Regener weist dies z. B. im einzelnen für die Jugendarbeiten des Dichters nach.

2) Mießner fand dies auch an Tiecks Lyrik bestätigt.

Eine stilistische Beeinflussung, oder vielleicht bewußte Nachahmung simplizianischen Stiles glaube ich in „Abraham Tonelli" nachweisen zu können. Tieck gibt als Quelle dieser Erzählung eine „jener schlecht und recht geschriebenen Romane aus dem Anfang des 18. Jahrhunderts" an (Schr. 6, XXX), sagt aber ausdrücklich, daß er zwar nicht „die Tatsachen", aber „den Ton" geändert habe. Das Schalksmärchen ist Anfang 1798 vollendet, bald nach der Zeit, in der die Probe aus Grimmelshausen im „Tagebuch" zum Druck abgeliefert wurde, und erschien auch im gleichen Bande der „Straußfedern" (Bd. 8, 101) 1798[1]); es sollte die Lücke füllen, die durch Zurückweisung von Tiecks Schauspiel „Die verkehrte Welt" entstanden war (vgl. den Brief Nicolais bei Holtei, Briefe 3, 60). Der Ton, in dem die anspruchslose Erzählung geschrieben ist, läßt zuerst einmal an die zeitgenössischen Spitzbuben- und Räubergeschichten denken. Tieck hat den derben, sogenannten altdeutschen Stil dieser Literaturware auch im „Zerbino" verspottet. Die vier Handwerksburschen dort sind bekannte Literaten. Der eine rühmt sich seines „krautkräftigen Dialoges" als Verfasser des „Harfner- und Jägermädchens" mit der „extra-edlen Seele im Leibe"[2]). Auch „Tonelli" soll wohl diese Romane persiflieren. Jedoch ist eben der Tonelli-Stil ein ganz anderer als der z. B. des „Jägermädchens" von K. G. Cramer 1796, der als das größte Talent auf diesem Gebiete galt. Wohl ist dessen Stil burschikos mit „verflucht, Hundsfott, Treppe-hinunter-schmeißen, Maulschellen, hols der Teufel" hübsch gespickt, aber es sind doch armselige Salonrüpel, für die „artigen Leserinnen" zurecht gemacht. Tiecks Tonelli hingegen scheint mir ohne Zweifel unter dem Einfluß der Simplizissimus-Lektüre entstanden zu sein.

Man darf dann vielleicht mit einigem Rechte die Bekanntschaft mit Grimmelshausen in das Jahr 1797 ansetzen, be-

---

1) Wiederabgedruckt Schr. 9, 243 ff. Ich zitiere hiernach.

2) „Romant. Dicht." 1, 269. In den Schr. ist die Szene getilgt.

sonders da frühere Schriften jene Stileigentümlichkeiten auch da nicht zeigen, wo sie sich recht gut dem Thema angepaßt und wie z. B. in der Schildbürger-Chronik völlig am Platz gewesen wären. Der Schneider Tonelli hat aber auch sonst manchen dem Simplizissimus verwandten Zug, den dieser wieder mit der übrigen pikaresken Literatur teilt. Der rasche Wechsel zwischen Elend und Reichtum und die erhabene Gemütsruhe, mit der er ertragen wird, das liebenswürdige Entgegenkommen von Königen und hohen Herren; das naive, so selbstverständliche Aufschneiden im schnoddrigen Tone der Ich-Erzählung, wobei Wunderwurzeln und Steine [1]), vergrabene Schätze und dienstfertige Geister, die erlöst werden wollen [2]), eine gewaltige Rolle spielen. Der schnelle wunderbare und doch niemals wunderbar wirkende Wechsel des Schauplatzes; und trotz aller Zauberei der völlige Mangel an Märchenstimmung im Gegensatz zu jeglicher Räuberromantik. So oft z. B. auch der Mond am Himmel auftaucht: er wirkt niemals sentimental, sondern beleuchtet nur die Szene [3]): Diese Charakteristik paßt wohl ebenso auf Tonelli als auf den „Simplizissimus", ohne daß solches im einzelnen nachzuweisen nötig ist. Auch die folgenden Stilübereinstimmungen wollen nur als Beispiel dienen.

Auffallend ist die gedrungene Art dieses prächtigen simplizianischen Stiles, der die Diktion des 17. Jahrhunderts in so vorzüglicher Weise repräsentiert. Häufige asyndetische Zusammenstellung von Hauptwörtern ebenso wie von ganzen Sätzen; kurze Silben, wie die Partizipialvorsilbe „ge", werden gerne ausgelassen, desgleichen das Konjunktionswort „um" (zu); vermieden wird das konditionale „wenn", der Bedingungssatz wird durch Inversion eingeleitet. Das Pronomen wird, namentlich in der ersten Person, häufig auch da als überflüssig

---

1) Simpl. Buch 5, Kap. 17 — Tieck S. 292.

2) Simpl. Buch 6, Kap. 15/16 — Tieck S. 282/290.

3) Tieck S. 253, 284. Man erinnere sich sonst des Mondscheines in Tiecks Schriften!

betrachtet, wo es der moderne Sprachgebrauch nicht entbehren kann [1]), was Tieck bis zum Überdruß nachahmt. Auch die Hilfszeitwörter „haben und sein" sind, wenn irgend angängig, ausgelassen.

Hier Übereinstimmungen zwischen Tieck und Grimmelshausen: die angeführten Ausdrücke aus „Tonelli" sind sämtlich im „Simplizissimus" wiederholt zu finden; ich zitiere deshalb die Stellen bei Grimmelshausen nicht besonders, sondern nur die bei Tieck: in ( ) sind die Seitenzahlen nach Schr. Bd. 9 beigefügt.

Obengemeldeter (Gr.: obgemelter)
obgedachtermaßen, obbesagter
in Summa (310. 316. 317),
dero (332), derohalber (281),
aus dieser Ursach (253),
inmassen (331),
als welches (299. 286),
ein solches (= dies) (325),
selbiges (295),
melden (= erzählen),
abnehmen (= daraus schließen) (301),
es befand sich (= es war) (303),
Rohr (= Gewehr) (253).

Häufiger Gebrauch von Fremdwörtern.
Derbheiten: Maul halten (327),
das Maul hängen (336),
Fressen (von Menschen) (312),

gleiche Charakterzüge z. B.
hat immer Appetit (294. 328),
Trost im Essen und Trinken (291. 299),
naiveer Egoismus (291).

Viele Stileigenheiten dieser Art finden sich selbstverständlich in der allgemeinen Diktion des 17. Jahrhunderts, jedoch in solcher Vereinigung wohl gerade nur bei Grimmelshausen, und so

---

1) übrigens auch im Sturm- und Drang-Stil üblich.

scheint mir sein Einfluß evident zu sein, wenn noch berücksichtigt wird, daß zur selben Zeit auch sonst Spuren davon in Tiecks Werken auftauchen. Kaum hätte Tieck den echten simplizianischen Ton, wenig Ausnahmen abgerechnet, besser treffen können. Natürlich ist das umso merkwürdiger, als um dieselben Jahre „Sternbalds Wanderungen" entstanden, die aus einer ganz anderen Welt kommen. Zu beiden Welten schlummerten die Keime friedlich nebeneinander in Tiecks Romantikerseele.

Auch die Erzählung „Tonelli" wirkt in erster Linie als Satire. Vornehmlich die satirischen und pikaresken Elemente Grimmelshausens haben Tieck zur Nachahmung angeregt; im Gegensatz besonders zu A. v. Arnim, dessen Schriften viel mehr Reminiszenzen an Sage, Märchen und Aberglauben, in der eigenartigen Form, wie sie der „Simplizissimus" aufbewahrt hat, entdecken lassen [1]). Die volkstümliche Art lag Tiecks dichterischem Schaffen von vornherein im allgemeinen ferner; in ihrer ganzen Blüte findet sie sich erst bei den späteren Romantikern. Tieck war in gewissem Sinne aristokratischer und ästhetischer: eines der Momente, die dazu beitragen, seine Art bedeutungsvoll von der Kunst der folgenden Generation zu unterscheiden. Die beiden Schlegel werteten Volkspoesie vom Standpunkte ihres Historismus [2]). Auch Tieck hat sich oft nur zu sehr von dieser Anschauung leiten lassen. Wo er aber dichterisch der alten Poesie gegenübersteht, da ist sie ihm bloß ein Mittel, ein Werkzeug für die eigene Produktion. Mit der Schlichtheit der Volksbücher kokettiert er in auffallender Weise; auch die „Schildbürger" dienen ihm nach eigenem Zugeständnis nur zu literarischer Satire [3]). Er ist weit entfernt davon, die Volks-

1) Im Simpl. war ja in reichster Fülle wertvolles Gut älterer Volksdichtung niedergelegt. Wir wissen heute, wie viel Grimmelshausen aus fremden Quellen geschöpft hat; es ist erstaunlich viel. Aber seine Meisterhand hat nur das Beste ausgewählt und in seiner Darstellung unsterblich gemacht. Vgl. dazu Bechtold.

2) Vgl. dazu Röhl S. 124 ff.

3) Vgl. Röhl S. 152.

poesie wirklich in sein Schaffen aufzunehmen, in dem Sinne etwa, daß er von ihrer Kraft für die eigene Produktion zehrte. So hat es der junge Goethe getan, Tieck vermochte es nicht. Und wenn er zweifellos der Dichtung Arnims und Brentanos bedeutend näher gestanden hat als irgend einer seiner Generation, so konnte er sich dennoch nie aus den Schlingen historischer und ästhetischer Welterfassung befreien, die für den Charakter der älteren Romantik wesentlich ist.

Hans Michel Moscherosch ist der zweite der volkstümlich-satirischen Schriftsteller des 17. Jahrhunderts, denen Tieck näher getreten ist, der Übersetzer und Fortsetzer der Traumgedichte Francesco de Quevedos. Tieck hatte ihn bald liebgewonnen, er liest ihn „gern und viel“ [1]). Hat ihm doch sicherlich schon Moscherosch’ Beinamen „der Träumende“, den jener als Mitglied der fruchtbringenden Gesellschaft führte, sympathisch geklungen, ihm, in dessen Dichtung der Traum eine so hervorragende Rolle spielte.

Die Form des Traumes oder Gesichtes durfte sich im 17. Jahrhundert wieder besonderer Beliebtheit erfreuen. Balthasar Schupp (Von der Kunst, reich zu werden 1663), Grimmelshausen (Traumgedicht von Dir und mir 1660; ebenso Simplizissimus I. Buch Kap. 15), Chr. Weise (Hauptverderber) ahmten hierin Moscherosch nach oder bezeichneten ihn geradezu als „Erfinder“ der Form der Visionen. In Spanien, wo die Quelle floß, hatte Calderon die schönsten Träume geschrieben, die Tieck immer und immer wieder entzückten (Schr. 6, XVIII; 6, XII). Shakespeares „Sommernachtstraum“ hatte ein halbes Jahrhundert vorher diese Traumpoesie erneuert, indem sie den rein schwankmäßigen Traum, wie er seit dem späteren Mittelalter bestand, auf eine höhere Stufe hob. Der Traum bedeutet auch dort die Flucht in das Wunder, wo die Traumform schon einigermaßen verblaßt erscheint. Denn im gleichen Maße, in

---

1) „Tagebuch“ (1798 erschienen) Schr. 15, 304.

dem der Fortschritt der Wissenschaften und die Reife der Zeit den Menschenverstand zur Klarheit bringt, wächst auch auf der anderen Seite das Bedürfnis nach dem Übersinnlichen, nach dem Geheimnisvollen, von dem sich die Schulweisheit eben nichts träumen lassen will. In dieser entwicklungsgeschichtlichen Tatsache mag nicht zuletzt das Wiederaufblühen einer Sehnsucht nach dem Seltsamen und Abenteuerlichen begründet sein, das die Aufklärer an der Literatur der eigenen Zeit wie des 17. Jahrhunderts so sehr mißbilligen.

Auch bei Moscherosch findet sich Vieles, was ein Romantikerherz entzücken muß; namentlich liegt es in den Einleitungen verstreut, in denen der Sittenrichter nicht zu Wort zu kommen braucht. Denkt man nicht an Tiecksche Erzählungen, wenn man liest:

„. . . Kan nicht sagen, durch was sonder zweyfel guten antrieb / ich in zeit einer Viertelstund so weit in das Gewälde kam / daß ich nicht wußte, wo hinaus / wo für sich oder hinder sich zu kommen. In dem geriethe ich in einen ort da es nicht mehr wie gegen abend / sondern häller Tag ward / und ein Feld umbher mit Blumen gezieret so schön / daß einem das Herz lachen mögen: Es war sehr still und anmutig: die Lufft so lieblich / daß sich alle meine sinne darob erjüngeten. Auff einer seyte rauschete ein Kristall-klares Wässerlein über die Steine daher: andererseits finge ein sanffter Wind under den Bäumen und Blättern ein gespräch an — das man sich schwärlich des Schlaffs erwehren konnte. Diesem allem wolten die liebe Vögelein nichts hinnach geben / sondern sangen einen herrlichen so wunnsam — gestimmten Gesang daher / das es mehr einem irdischen Paradieß als sonsten was köstliches gleich scheinete“ (Gesichte 1, 344).

Solche konventionelle Landschaftsbilder, in das Licht idealistischer Märchenstimmung getaucht, treffen wir auch bei

Tieck. Das ist das typische Szenarium der Romantik: ein Feld voll Blumen, die liebliche Luft, das klare Wasser, des sanften Windes Geflüster, die singenden Vögelein. . . . Die „wunderbare“ Einkleidung des Gesichts à la mode-Kehraus, die abenteuerlichen, ja zaubervollen Ereignisse, durch die der Leser zum Deutschtum bekehrt werden soll, erklären schon ihrer Form nach, warum Tieck den alten Philander gar so sehr schätzte. Wenn er freilich bei ihm die „schwebende Poesie“ vermißte und den leichten, dichterischen Hauch, der rein um seiner selbst willen gerade bei Tieck zu so eigenartiger Wirkung kommt, so wollen wir Tieck dies gerne nachempfinden. Das Stoffliche und das Moralische war eben bei Moscherosch zu sehr noch im Übergewicht, es ist ihm ebensowenig als anderen geglückt, sich über die Grenzen seines Jahrhunderts zu erheben. In diesem Punkte steht Grimmelshausen einzig da. Sobald Moscherosch gegen die Auswüchse seiner Zeit Front macht, muß man an Sebastian Brant oder St. Grobianus denken. Wohl sind Ansätze zu einem höheren Stile, auch zu einer tieferen Erfassung der Themen vorhanden, die wenigstens im zweiten (dem selbständigen) Teile schon in einer differenzierten Sündenbeschreibung zu erkennen ist. Die grobe Zeichnung des 16. Jahrhunderts ist denn doch vorbei. Aber die Phantasie bleibt gleichwohl allzuoft in trivialer Nüchternheit und Ungeschicklichkeit stecken und findet sich am ersten noch da zurecht, wo packende realistisch-furchtbare Gegenwartsbilder, miterlebte Schrecken zur Gestaltung drängten, wie im „Soldatenleben“. Dieses Stück, mit dem Moscherosch sogar in die Nähe Grimmelshausens rücken darf [1]), hat Achim von Arnim mit einigen Änderungen in seinem „Wintergarten“ zum Abdruck gebracht [2]). Die regen Beziehungen zwischen Arnim und

1) Grimmelshausen hat auf Moscherosch' „Soldatenleben“ aufgebaut, vgl. Bechtold.

2) A. Reichl, über die Benützung ält. dtsch. Lit.-Werke in L. A v. Arnims „Wintergarten“, Programm Arnau 1889 und 90.

Tieck lassen die Annahme zu, daß Tiecks besondere Liebe für Moscherosch beeinflussend auf den jüngeren Freund gewirkt hat.

Gerade in der „Derbheit, die sich besonders schön in der Sprache abspiegelt", glaubte Tieck, das Altdeutsche, das „Altfränkische" zu erkennen. Wie der Satiriker des 17. Jahrhunderts in oft „plumper und ungeschliffener" Weise gegen die Auswüchse seiner Zeit, gegen den Marinismus, wütet und das alte, biedere Germanentum heraufbeschwört, so entdeckt der Romantiker ebendort ein Gegengewicht gegen Empfindsamkeit und Ästhetizismus, gegen die Überkultur seiner Tage. Sie hat die schwärmerische Sehnsucht nach jener vergangenen Literatur geboren.

Auch an Fischart mag sich Tieck bei seiner Lektüre erinnert haben. Seine „Genialität" kann er später gar nicht genug preisen (Krit. Schr. 1, 362). Daß er ihn schon früh gekannt hat, geht aus einem Briefe W. Schlegels hervor (v. 16. 8. 1799, bei Holtei Br. 3, 213), und Moscherosch birgt manches Gut des großen Satirikers aus dem 16. Jahrhundert [1]).

Übrigens konnte man in Wirklichkeit die derbe Kost doch nicht mehr so ganz vertragen. Das zeigen schon die Erneuerungen alter Erzählungen in Achim v. Arnims „Wintergarten", die gehörig beschnitten sind [2]). Auch Goethe sah bekanntlich in Grimmelshausen sehr viel Poesie, aber keinen Geschmack, eine Antithese, die W. Grimm nicht mit Unrecht einigermaßen merkwürdig fand (Brief an A. v. Arnim, Jan. 1810 bei Steig 3, 49). Ebenso empfindet Tieck manches als roh und verletzend, das seiner Denkweise immerhin schon fremd ist; so nennt er Moscherosch „zuweilen auch gemein und albern". Und daß Tieck diesen Beigeschmack, die altfränkische Herbheit, nicht mehr so restlos in sich aufzunehmen vermochte, trotz seiner Vorliebe für sie, mag wohl auch aus dem Urteil hervorgehen, das

1) Vgl. Reichl.

2) Einzelne Hinweise auch bei Beinert.

dem Probeabdruck einer Stelle aus Moscherosch vorausgeschickt wird. Daneben ist es als Beispiel Tieckscher Charakterschilderung nicht uninteressant. In eigenartiger Einfühlung erstreckt sie sich sogar auf Körpereinzelheiten und stellt so dem besonderen Bemühen Tiecks, „in alles Lebendige hineinzukriechen“ [1]), ein glänzendes Zeugnis aus: „Er muß ziemlich breite Schultern haben und von untersetzter Person sein. Das ist gar keine Frage, wenn man seine Sachen gelesen hat, es ist keine einzige schlanke und graziöse Wahrheit drin, ebensowenig eine schwebende Poesie. Er hat auch wahrscheinlich von Pockennarben gelitten, doch will ich das nicht so bestimmt behaupten“ (Schr. 15, 305). Der fast schalkhafte Ton dieser Personalbeschreibung, die der Tagebuchführer, das ist Tieck, hier gibt, und die sich freilich dem Ton der ganzen Erzählung trefflich anpaßt, wirkt zweifellos köstlich. Das Bild, das uns von Moscherosch erhalten ist, zeigt nun allerdings den feinen, gepflegten Kavalier des 17. Jahrhunderts [2]); es paßt nicht ganz zur Tieckschen Schilderung.

So ist Tiecks Freude an der derben altdeutschen Weise in der Hauptsache ästhetischer Natur. Um so mehr mag ihn die romantische Stimmung gepackt haben, die über Moscherosch' Erzählungen liegt. Tiecks Neigung zum Wunderbaren und Außerordentlichen, zum Märchen fand hier schlechthin ihre Befriedigung. Was ihn an den alten Volksbüchern so sehr ergötzte und zu ihrer Erneuerung reizte, das traf er zweifellos in gewisser Hinsicht auch bei Moscherosch (wie ja auch bei Grimmelshausen). Aber auch die deutsche Gesinnung, die aus den „Gesichten Philanders von Sittewalt“ spricht, begeistert Tieck. Schon der junge Student hatte unter Wackenroders Einfluß im „Märchen vom Roßtrapp“ [3]) ein goldenes Zeitalter des Ger-

---

1) Fr. Gundelfinger in seiner Einleitung der „Romantiker-Briefe“. Jena 1907.

2) G. Koennecke, Bilderatlas ² 1895 S. 187.

3) Im handschriftlichen Nachlaß; vgl. Schnorrs Archiv Bd. 16.

manentums besungen. Auch Moscherosch weist auf ein goldenes Zeitalter germanischen Wesens hin, das seinen Zeitgenossen angeblich so ferne liegt. In der Krone seiner Erzählungen „à la mode-Kehraus", hat er hierfür einen ausgezeichneten und in der Tat echt romantischen Ausdruck gefunden. Hier, wo er durch kein Vorbild befangen ist, läßt er seiner Phantasie die Zügel und bringt seinen Lesern in spielerischer Märchenform die germanischen Helden vor Augen, um seine Landsleute zu deutschem Sinn und deutscher Art zu bekehren [1]).

So konstruiert sich Tieck eine Idealvorstellung altdeutschen Wesens, die für ihn allerdings, das darf man nicht verkennen, auch der Untergrund für eine Art nationaler Begeisterung ist. Tiecks nationale Gesinnung war zweifellos stark entwickelt, ja, sie ist im Laufe der politischen Ereignisse noch erheblich gewachsen. Daß sie trotzdem die Grenzen des Künstlerischen niemals überschritten hat, der Grund hierfür ist einzig in Tiecks Poetenveranlagung zu suchen.

Jene Idealvorstellung aber hat sich in Tiecks Phantasie zu einer Gestalt verdichtet, die sich nun in dem Lustspiel „Der neue Herkules am Scheidewege, eine Parodie", erstmals im poetischen Journal 1. Jahrg. 1. Stück (1800) S. 81—164 erschienen, zeigen darf. Das Spiel ist in Nachahmung Hans-Sachsischer, also altdeutscher, Verse geschrieben; später wurde es mit einigen Änderungen unter dem Titel „Der Autor" in die Schriften übernommen (Schr. 13, 267) und in der üblichen Weise mit einer ausführlichen Erläuterung versehen (Schr. 11, LIX ff.). Dort, wo Tieck fast am ausführlichsten von seinen altdeutschen Neigungen, von seiner Vorliebe für den Katholizismus und von seinen mystischen Studien spricht, erzählt er auch: „Von allen [=allem?] diesen sollte der nach dem gemeinen Ausdruck „altfränkisch" verkörperte Altfrank, den ich im

1) Diese Erzählung Moscherosch' ging auch in die „Deutschen Sagen" der Brüder Grimm ein: Nr. 21 „Gerolds Eck".

vierten Gesichte Todtenheer des Philander von Sittewald schon vorfand, manches aussagen." Vorher hatte Tieck von den großen Gestalten und glänzenden Erscheinungen des katholischen Christentums gesprochen, die eine „seichte Aufklärung", die für Protestantismus gelten sollte, verhöhnte und verschmähte. Das Ganze ist somit eine Verteidigung der katholisierenden Dichtung Tiecks. Gerade hier, im Altfrank, glaubt man die Naht zu fühlen, die Mystik und deutsches Altertum in der Romantik Ludwig Tiecks zusammenknüpft.

Aus der langen Reihe der Toten, über die „General Tot" in der Erzählung von Moscherosch [1]) Revue abhält, und zu denen die bunten Gestalten der Volkssage, Eulenspiegel, Schickot, Niemand, Lug-ins-Land, gehören, ist Tieck die Figur des Altfrank am besten im Gedächtnis geblieben. Moscherosch hat sie im Gegensatz zu den übrigen nur mit wenigen Zügen gemalt, ein Textbild indes unterstützt die Vorstellungskraft. Es zeigt einen alten Mann mit langem Bart und einem derben Stock in der Hand, einem „Teutschen stäcken", wie die Beschreibung sagt, „einem zugespitzten Hut / halb gefüttertem Wolffsbeltz wie ein alter Herr / mit einem gürtel voll Schällen / auff uhralte Teutsche tracht und pracht behäncket / umbgürtet . . ."; er nennt sich der „Teutschen Nation getrewer mit-Ahnherr und erster Koenig der alten Franken". Dieser sagenhaften Gestalt, deren Quelle ich nicht nachzuweisen vermag [2]) (sie stammt wohl kaum von Moscherosch selbst), hat also Tieck in seinem Lustspiel eine bedeutende Rolle zugewiesen. Den Namen Altfrank hat er selbst gebildet, bei Moscherosch ist jener namenlos und spricht nur von den altfränkischen Sitten, die gegenüber dem à la mode-Wesen als unmodern verachtet würden.

Dieser Altfrank bekommt von Tieck — noch dazu in greulichen Versen — einen höchst barbarischen Anstrich:

---

1) Gesichte 1, 225, 226.

2) Auch Beinert sagt nichts darüber

„Was kommt herauf die Treppen schollern,
Mit schwerem Tritt, herauf sich kollern?
Wahrlich der tritt nicht sänftlich nieder,
Es klingen alle Fenster wieder.
Es scheint, er trägt Stiefeln mit Eisen beschlagen,
Wenn der in meine Thür eintritt,
So sprengt von ihm ein einzger Tritt[1] . . ."

In der nun folgenden Selbstvorstellung hält sich Tiecks Altfrank völlig an sein Vorbild bei Moscherosch. Dann aber entpuppt er sich als der biedere, deutsche Mann, der allerdings auch die Götzsche Einladung zur rechten Zeit vorzubringen weiß und auch sonst gar nicht grobianisch genug auftreten kann. Aber Tieck hat ihn freilich auch dazu auserſehen, neben Goethes „Faust" „den großen deutschen Jakob Böhme" und seine „Aurora" zur Lektüre zu empfehlen, „daß er von Dir die Schwermut nähme". Schließlich gibt Altfrank dem Autor, bevor er „stampfend" abgeht, noch den Rat:

„ . . . in lebendigen Bildern,
Die verwilderte Zeit zu schildern,
Die die letzte deutsche war.
Den heiligen Krieg, der 30 Jahr
Das theure Mutterland verherte,
Und seine letzte Kraft verzehrte,
Dies stell' in mancherlei Schauspiel dar."

Moscherosch lebt auch in der bereits oben (S. 51) erwähnten Erzählung Tiecks „Ein Tagebuch" (Schr. 15, 291), in der gleichzeitig eine Probe aus dem „Simplizissimus" gegeben ist. Eine Episode, deren erste Hälfte wörtlich zum Abdruck gebracht wird, findet sich im zweiten Teil der „Gesichte Philanders von Sittewald", und zwar in dem „à la mode-Kehraus" betitelten Gesichte. Es ist die Fabel von dem König, der seinen jungen,

1) Poet. Journ. S. 144.

noch unreifen Sohn unter dem Vorwande auf Reisen schickt, draußen in der Welt den größten Narren zu suchen und ihm zum Lohn einen goldenen Apfel zu verehren. Tatsächlich aber soll der Thronfolger Lebenserfahrung und Menschenkenntnis sammeln, um sich so für das schwere und verantwortungsreiche Amt vorzubereiten, das seiner wartet. Christian Weise hat sodann in seinem Roman „Die drei Erznarren" dieses Motiv aufgegriffen und breit behandelt. Und da Tieck Weises Erzählung im Rahmen seines „Tagebuches" verwertet hat, wird weiter unten (S. 74) davon die Rede sein.

Tieck hat diese Erzählung „immer ganz vorzüglich gefallen"; aber auch anderes schätzte er bei Moscherosch. Dessen fünftes Gesicht „Letztes Gericht" insbesondere hat ihn zu einer Satire angeregt, in der er seiner kecken Laune und seinem sprudelnden Übermut vollauf die Zügel schießen ließ. Das „Jüngste Gericht" (von Tieck so umgetauft) erschien im „Poetischen Journal", herausgegeben von L. Tieck, Jena 1800, 1. Jahrg. S. 221 [1]).

Allerdings gab Moscherosch hier kaum mehr als den Rahmen und Stichworte, an denen Tieck seine Spottreden aufreiht: eine beliebte Methode, die Tieck des öfteren anwendet. Seine Phantasie, die starker Gestaltungskraft sichtbar ermangelt, im Ausmalen gegebener Situationen und Einzelheiten hingegen sich gerne und erfolgreich betätigt, braucht solche Gerüste. Nicht nur die meisten Werke Tiecks zeigen dies, sondern auch manche Briefstellen, bei denen die Arbeit seiner Phantasie durchschimmert. Der „Gestiefelte Kater", die „Schildbürger", die unten zu besprechende „Verkehrte Welt", der „Zerbino" in seiner Kernidee gehören vornehmlich hierher. Sie nutzen tatsächlich nur das fleißig Gesuchte und Vorgefundene für einen Rahmen, in den durchaus eigene Gedanken eingespannt werden, so daß nun wirklich etwas Originelles entsteht.

Das „Jüngste Gericht" stellt sich neben die Schildbürger-

---

1) = Schr. 9, 339 ff.

chronik. Es ist Literatur und Zeitsatire und scheut auch wie jene nicht vor Personalsatire zurück; ja, es finden sich hier sogar im Gegensatz zur Schildbürgerchronik die richtigen Namen der Getroffenen. Dieser Umstand läßt die kurze Erzählung als leichte Gelegenheitsarbeit erscheinen, geschrieben gleich nach dem endgültigen Bruch mit Nicolai, der hier ganz in Goethescher Walpurgisnachtweise (Faust I) mitgenommen wird [1]). Ein kleiner Aufsatz über Michel Angelos Jüngstes Gericht, in die „Phantasien über die Kunst" im Jahre 1798 eingefügt, mag assoziativ bei der Auswahl des Stückes und des Titels mitgewirkt haben. Im übrigen begegnen wir bekannten Tieckschen Ideen; so der Verspottung vernünftlerischen Eigendünkels und besonders aufklärerischer Pädagogik. Tieck hat sich ja vielfach mit Erziehungsfragen beschäftigt und die vielseitigen Bestrebungen seiner Zeit hierin mit kritischem Interesse verfolgt. Auch dabei ist ihm die Satire das vorzüglichste Ausdrucksmittel seiner Anschauungen [2]) gewesen.

Der Umfang der Motive auf dem Gebiet der Satire ist überhaupt in diesen Jahren Tieckschen Schaffens sehr gering, und namentlich Schildbürgerchronik, Gestiefelter Kater, Tagebuch, Zerbino und Letztes Gericht sind in manchen Punkten sehr nahe verwandt. Das beweist wohl schon, daß Tieck sich gerade damals eingehend auch mit den Satirikern des 17. Jahrhunderts beschäftigte, daß er andererseits aber leichthin gearbeitet hat und verwendete, was ihm bei der Lektüre haften blieb. Ein eingehendes Studium dieser Werke, etwa zu einer Neubearbeitung, schien ihm wohl nicht die Mühe zu lohnen; und überdies hätte

---

1) Ein Aufsatz Nicolais in der Mainummer der „Berliner Monatsschrift 1799" hatte den Anlaß gegeben.

2) „Wir haben die Empfindung, daß bei Tieck der Gedanke der pädagogischen Satire stets lauernd an der Schwelle des Bewußtseins liegt", sagt F. Kammradt, „L. Tiecks Anschauungen über die Erziehung" in Zeitschr. f. Geschichte der Erziehung und des Unterrichts (1911), S. 233—73.

ihm die Vertiefung in eine fremde Geisteswelt seine eigenen sprudelnden Gedanken viel zu sehr beiseite geschoben.

Das Original des „Letzten Gerichtes“, Quevedos Schädeltraum, ist in seiner Art zweifellos eines der großartigsten jener „Sueños“[1]). Die Mischung des Erhabenen und des Lächerlichen ist dem Dichter hier zu besonders eigenartiger Wirkung geglückt. Hat der Bearbeiter Moscherosch diese, vermutlich infolge der Benutzung des französischen Mediums (einer geringwertigen[2]) Übersetzung des Sieur de la Geneste) stark verwässert, so ging Tieck schon gar nicht mit der Absicht um, die in der Vision liegenden grotesken oder romantischen Möglichkeiten herauszuholen. Er wollte sich lediglich unter Benutzung von Philanders Traumgebilden über Auswüchse seiner Zeit lustig machen. Fehlt doch vor allem jene tiefe Bitterkeit, die aus Quevedos Satiren unheimlich hervorleuchtet. Tieck fällt das Urteil, daß Moscherosch „seinen Vorgänger sehr übertroffen hat“.

Ob Tieck Quevedo selbst gelesen hat, wie er ebenda angibt, und somit einen ernstlichen Vergleich zwischen den beiden Schriftstellern anstellen konnte, muß natürlich unentschieden bleiben. Unwahrscheinlich ist es durchaus nicht. Schon früh hatte er sich eifrig mit der spanischen Literatur beschäftigt, in Göttingen bereits spanisch gelernt, und die „Obras“ jenes Zeitgenossen Lope de Vegas und Cervantes’ mögen schon damals in seiner Bibliothek (Nr. 2733; 2734) gestanden haben. Auch die Zitierung des spanischen Titels „Suennas“ (so! = sueños) könnte als Beweis angezogen werden, da Moscherosch selbst, dem nur die französische Übersetzung als Vorlage diente, lediglich das Wort „visions“ zitiert. Dagegen spricht mir nur jenes obenerwähnte Urteil Tiecks. Doch ist es vielleicht auf nationale Rechnung zu setzen, Tieck schätzte ja von Moscherosch’

---

1) Im Urteil über den Spanier muß ich mich an Ticknor halten, der sich mit großer Liebe in die Eigenart Quevedos versenkt und auch eine Probe gibt (1, 633, 645; 2, 804).

2) Vgl. Bobertag S. XVI und Ticknor 1, 644.

„Gesichten“ vor allem den altdeutsch anklingenden à la mode-Kehraus“, der in der Tat prächtig geschrieben ist, und sich nur in Einzelheiten an fremde Vorbilder anlehnt [1]). Und so ist Tiecks Urteil, bei dem wohl hauptsächlich an die „deutschen“ Stücke Moscherosch' gedacht ist, zu verstehen.

Harmloser, wenn auch mitunter etwas beißender Spaß nur um des Spaßes willen, das unterscheidet dieses Stück Tieckscher Laune, das „Jüngste Gericht“, aber auch in erster Linie von den Strafschriften des äußerst moralischen Moscherosch, dem die Absicht, zu bessern, gar zu deutlich im „Gesichte“ geschrieben steht. Dieser Zug mag Tieck besonders tadelnswert erschienen sein, und das hatte er im Sinne, wenn er sagte, Moscherosch möchte sich gar zu gern das Aussehen eines Philosophen geben, und sollte er auch darüber in die elendeste Trivialität hineingeraten (Schr. 15, 304) [2]). So sehr Tieck Satire liebte, so sehr haßte er solche, die bessern wollte; und nur dann war sie ihm noch entschuldbar, wenn der Moralist auf einer Stufe stand, die ihn zu seinen Strafpredigten immerhin berechtigte. Tiecks ganze Verachtung galt bekanntlich den Satirikern von Beruf, die der gepredigten Moral so völlig ferne standen [3]).

Manche sichtbare Spur in Tiecks Werken hat endlich Christian Weise hinterlassen, der Zittauer Rektor, der gleichsam mit einem Fuße bereits im kommenden modernen Aufklärungszeitalter steht. Spielen doch für ihn die Schlagworte „Bildung und Nutzen“ eine immerhin verdächtig große

---

1) Vgl. Beinert.

2) Wie Tieck z. B. auch für eine Darstellung von Holbergs Dramen fordert, daß der Schauspieler Genie genug sein müsse, um „auch da noch mit Humor und Ironie auszuhelfen, wo der alte Moralist ernsthaft und ehrbar wird“ (Krit. Schr. 3, 99).

3) So z. B. Falk; vgl. Tiecks Streitschrift: „Bemerkungen über Parteilichkeit und Dummheit . . . . . . 1800“ (N. Schr. 2, 35); dazu H. Günther.

Rolle. Indessen sei hier schon bemerkt, daß Tieck diesen Zug Weiseschen Wesens nicht sonderlich beachtet und nur den trocken-humoristischen und satirischen Stil des Sachsen benutzt, allerdings so auf den Kopf gestellt und durcheinander geschüttelt hat, daß vom philisterlichen Weise nicht allzuviel mehr übrig blieb. Auch hier hat sich die Gabe Tiecks bewährt, sich alles, was ihm unter die Schriftstellerfinger geriet, so völlig anzueignen, daß nur ein Schimmer des Originals hie und da noch aufblitzt, ein Zug, der bis zu einem gewissen Grade seine Schaffensweise der Arnims verwandt erscheinen läßt; dieser hat freilich mit seinen Vorlagen auch dann noch mit fast rücksichtsloser Willkürlichkeit geschaltet, wenn eine Art Neuausgabe beabsichtigt war.

Doch konnte Tieck manches bei Weise finden, was sein Interesse erweckte, so daß er unter der Unmenge gelesener Bücher nun gerade diesem erhöhte Aufmerksamkeit zukommen ließ. Der leichte Gehalt, ein geringer Einschlag von Frivolität und die konsequente Unterdrückung großer Empfindungen durch nüchternes Reflektieren mag Tieck wohl nicht nur an den Geist der zeitgenössischen Dichtung erinnert haben; auch die eigenen Produkte, die er im Dienste Nicolais allzu mühelos verfertigt hatte, waren dieser Art. Die geistreichelnde und witzelnde Manier, die billige und oft genug sarkastische Überhebung über Leben und Menschentum, wie sie den Schriftstellern im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts eigen war, das alles läßt sich bis auf Chr. Weise zurückverfolgen. Sein Lesepublikum ist dem eines Gellert oder Gottwerth Müller nicht unähnlich. Die Pflege des „Privatglückes", die „klügliche Vermeidung aller besorglichen Unfälle" [1]) gehört bereits zur Weiseschen Lebenskunst, deren Kategorien brave Mittelmäßigkeit und solider Durchschnitt sind. Von hier aber ist der Weg nicht mehr allzu weit zu jener Seite der Humanitätsbestrebungen, die schließlich

1) Weise, Vorrede zum „Politischen Näscher".

in einer Art moralischer Denkfaulheit zum Verständnis, ja zur Anerkennung des Spitzbuben führt. Der junge Tieck mußte einst eine Räuberverherrlichungsgeschichte zu Ende schreiben. Er konnte sich nicht enthalten, am Schlusse beizufügen, daß jener Matthias Klostermaier eben doch nichts weiter als ein Spitzbube gewesen sei. Der Sinn der Erzählung ist so freilich auf den Kopf gestellt; aber Tieck schlägt damit unbewußt die ganze Spitzbubenromantik von zwei Seiten.

Weise selbst hat solche Konsequenz noch nicht gezogen, er war zu bieder dafür und zu gerade. Dieser andere Zug, der in seinen Schriften steckt, mag in Tieck die Erinnerung an Grimmelshausen und Moscherosch heraufbeschworen haben. Das Altdeutsche, das bei der Wertschätzung dieser beiden stark mitspielte, trat allerdings bei Christian Weise einigermaßen zurück. Nicht völlig, denn auch Weises nationale Tendenzen sind hinreichend erkennbar. Aber auch seine Abhängigkeit von jenen Schriftstellern in Sprache und Motiven kommt deutlich zur Geltung. Freilich, weder von des einen Phantasiekraft, noch von des anderen pathetischer Derbheit ist allzuviel zu spüren, doch überall klingt ein ehrliches Suchen nach dem Natürlichen an, dessen Wurzeln allein im Volkstum zu liegen schienen. Tapfer führte Weise den Kampf gegen eine Romantik, die auf Holzwege geraten war und sich in die Schlinggewächse eines geistlosen Formalismus verstrickt hatte; in eigenartiger Umkehrung der Verhältnisse hatte Tieck nun, vom Standpunkte des jungen Romantikers aus, rationalistische Auswüchse beschneiden wollen. Beide bedienten sich der Satire als Kampfmittel. Die leise Selbstverspottung aber, die auch bei Weise hie und da durchdringt, und die letzten Endes doch dem Mangel an völliger Hingabe an die Tendenz des Werkes entsprang, mußte Tieck am besten erfühlen können: er stand gänzlich über der Tendenz, ihm war es nur um den Spaß zu tun. Die tatsächliche Bedeutung Weises für die Geschichte des deutschen Dramas dagegen scheint Tieck entgangen zu sein.

Tieck hat Christian Weises Roman „Die drei Erznarren" und sein Lustspiel „Die verkehrte Welt" ergiebig benutzt; und doch darf man nur sagen, er hat sich durch sie anregen lassen. Was Tieck bringt, ist grundverschieden von Weise; wie er ihn verwertet hat, zeigt deutlich die Besonderheit Tieckschen Spaßes und Tieckscher Satire.

Die Handlung in Tiecks Erzählung „Ein Tagebuch" (Schr. 15, 291) entspricht der Einkleidung, die Chr. Weise für seine Narrenrevue gewählt hat. Das Motiv stammt nicht von Weise selbst, sondern zunächst von Moscherosch, der im ersten Gesicht des zweiten Teiles seiner Strafschriften (S. 156 ff.) die Geschichte von dem goldenen Apfel erzählt (s. o. S. 68) [1]. Bei Moscherosch' wie bei Weises Erzählung blickt die geheime Absicht durch, den jungen Mann auf seiner Reise Lebenserfahrungen und Menschenkenntnis sammeln zu lassen, die er bei seinem späteren, verantwortungsvollen Berufe gebrauchen kann.

Die Gleichheit der Motive, die ohne weiteres ins Auge fällt, hat Tieck, der sich wohl um dieselbe Zeit mit Weise und mit Moscherosch beschäftigte, den Gedanken eingegeben, die beiden Autoren in einer Geschichte zu verknüpfen. Durch eine sehr geschickte Wendung hat er das zuwege gebracht. Sein Tagebuchschreiber wird zum Helden der Weiseschen Erzählung, nimmt also die Stelle des jungen Florindo ein. Zu Beginn seines Tagebuches berichtet dieser die Geschichte von dem König und dem goldenen Apfel, und als er nun späterhin durch Testamentsbeschluß des Erblassers auf Reisen gesandt wird, kommt ihm plötzlich der Gedanke, sein Onkel, der Erblasser, könne jene

---

1) Becker hat S. 54 darauf hingewiesen, daß derartige literarische Traditionen weit zurück verfolgt werden können. Der Apfelpreis für einen Narren findet sich z. B. auch im Fastnachtsspiel (ed. Keller 1, 121), und die Idee, Unerfahrene zu belehren, indem man sie auf die Suche nach irgend etwas schickt, das, weil es nicht existiert, gar nicht gefunden werden kann, ist ebenfalls schon in einem Fastnachtsspiel verwendet (vgl. Germania 18, 461).

Geschichte gekannt und sich durch sie zu der merkwürdigen Testamentsklausel bestimmen haben lassen. Dieser Einfall ist hübsch und echt Tieckisch und zeigt, wie gewandt Tieck Vorhandenes in der Phantasie verknüpft und literarisch verwertet, ohne daß nur im geringsten der Eindruck des Gesuchten erweckt wird. Die Einfügung der Simplizissimus-Probe ist ihm, wie wir sahen, ebensogut geglückt.

Im übrigen folgt Tieck anfangs der äußeren Handlung bei Weise ziemlich genau, d. h. auch belanglose Einzelheiten werden von Tieck herangezogen, freilich um dann wie das Ganze modernisiert und dem leichten Ton der Erzählung angepaßt zu werden. Und dann fehlt vor allem die Tiecksche Ironie nicht. Ihre Art trafen wir schon in „Peter Leberechts Volksmärchen", von ihr zehrt Gottlieb im „Gestiefelten Kater" und sein Nachfolger Prinz Zerbino, beides nahe Verwandte des Tagebuchschreibers und des damaligen Tieck.

Den tieferen Grund der Narrensuche erkennt der Tagebuchschreiber wohl: „Mir ist bei dieser Geschichte [von Moscherosch] immer beigefallen, daß der junge Held nur einfältig ist; wie er es nämlich gar nicht merkt, daß er zu weiter nichts dient, als eine Fabel mit ihrer Lehre einzukleiden. Ich wäre wenigstens nicht so weit gereist, ohne darauf zu kommen, daß alles bloß veranstaltet sei, um mich reisen zu lassen." Und dann so bezeichnend: „Es können aber nicht alle Menschen gleich klug sein, und das ist eine heilsame Einrichtung. Aber ausgemacht ist, daß sehr viele Personen nur dazu dienen, um den anderen abstrakte Begriffe zu personifizieren; sie können nichts dafür, diese unschuldigen, das ist wohl wahr. Und sie glauben ein ganz ordentliches, für sich bestehendes Leben zu führen. Ich würde mich nie zu dergleichen gebrauchen lassen. Wenn es einmal so weit kommt, daß ich mich dem Schicksal widersetze, so ist es nur in solchen Umständen." (Schr. 15, 317; 318.)

Das ist natürlich ganz im Sinne einer überlegenen und blasierten Aufklärung gedacht und geschrieben; aber es zeigt auch

die Unterstimmung, auf der sich manche literarische Auffassung Tiecks aufbaut. Die rationalistische Selbstbewußtheit ist eben ein Wesenszug der Frühromantik. Dem Romantiker fehlt die reine Hingabe an das Wunder, das er immer predigt. Die bewußte Beobachtung des Wundererlebnisses aber verschafft ihm doppelte Überlegenheit über seine Mitwelt, deren Denken sich im Vernünftigen erschöpft und die mit dem Irrationalen dadurch am besten fertig zu werden glaubt, daß sie es verneint. Von hier aus scheint mir das vielerörterte Problem lösbar, ob und wieweit Tieck auch rationalistisch gesinnt war. Eine Analyse des Romantikerblutes muß auch den rationalistischen Einschlag (schon aus historisch-evolutionistischen Gründen) ergeben. Doch dies sei nur eine Zwischenbemerkung.

Der Tagebuchschreiber wird nun freilich trotz obiger Beteuerung zu etwas genötigt, was nicht in seiner persönlichen Willenslinie liegt: „Wahrhaftig, nun werde ich doch gerade wie der Prinz [bei Moscherosch] als Maschine gebraucht, teils um einen moralischen, witzig sein sollenden Satz auszudrücken, teils um sich auf unnützen Reisen auszubilden."

Von solcher Reflexion ist bei Weise noch nicht die Rede. Nur ein Alter, der um Rat gefragt wird, gibt den Gedanken zum besten, daß der kluge Erblasser vielleicht den Erben aus dem Grunde auf die Reise schickte, um ihn, „in Betrachtung vielfältiger Narren, desto verständiger" zu machen [1]). Bereits in dieser Geschichte von Tieck steht der Held der Handlung über ihr, macht sich über seine eigenen Romanschicksale lustig. „Wahrlich, die Einkleidung, in der ich auftrete . . .", Elemente, deren gleiche Voraussetzungen in der Komödie Tiecks wieder zu finden sind. Das Prinzip der Satire ist die Verkleinerung des Gegenstandes im Gegensatz zur echten Komödie, die auch das Kleine groß zeigt, im Geringsten Kosmisches erblickt. Die Ironie ihrerseits zeigt hypothetisch die Bedeutung einer Sache und macht

---

1) Weise, Erznarren S. 8.

sie lächerlich, weil ihr die Voraussetzungen dazu, dem Zusammenhange nach, unmöglich und lächerlich erscheinen. Tieck steigt also auch hier von der Satire zur Ironie. Diese Absicht Tiecks, mit einem Federstrich gleichsam das künstliche Gebäude einer Dichtung zu vernichten und so den Kunst-Schein sich selbst aufheben zu lassen, ist schon in dem Primaner angedeutet, wenn er als seines Lehrers Rambach literarischer Mitarbeiter jene rührende Geschichte von dem Räuber Hiasl zu Ende führt und als Schlußpunkt den Satz anfügt, der Held sei nur ein Spitzbube gewesen. Und auf diesem Wege gelangt auch die Hauptperson, das ist der Tagebuchschreiber, Weises Florindo, zu dem schwachen, aber kaum überraschenden Schluß, sich selbst als einen der drei Narren zu erkennen, nach denen die Suche ging.

Bei Weises moralischer Tendenz ist solche Lösung von vornherein unmöglich. Er konnte zwar ebenfalls keinen befriedigenden Abschluß finden; denn wer durfte in der Tat die Narrenpreisfrage mit innerer Notwendigkeit lösen? Weise half sich aber mit einem akademischen Kollegium, das moralische Unfehlbarkeit ex cathedra in Anspruch nimmt. Bei Tieck richtet der Held die eigene Überlegenheit gegen sich selbst und kommt folglich zur Selbstverspottung, einer Möglichkeit, die bei Weise nur ganz flüchtig angedeutet ist: „Daß der verliebte Narren-Auskoster“ fast „der erste in dem Narrenregister gewesen wäre (S. 9), ebenso, daß der Maler selbst ein Narr sei (S. 27).

Interessant ist, daß auch Arnim mit dem moralischen Schluß bei Weise nichts anzufangen gewußt hatte, ebensowenig wie mit dessen langweiliger Narrenrevue. Arnim brachte am siebenten Abend in seinem „Wintergarten“ eine Erzählung, die aus Schelmuffsky und Weise zusammengefügt war. Als Narren wollen sich dort schließlich ohne Verhandlungen der alte Herr (= Gelanor), Schelmuffsky und Florens (= Florindo) abbilden lassen [1]. Wahrscheinlich hat Arnim Tiecks Er-

1) Der Wintergarten 1809 S. 348.

zählung schon damals gekannt. Das Verhältnis, in dem er zu Tieck stand, die zahlreichen literarischen Beziehungen zwischen dem Schaffen beider Dichter gestatten die Vermutung, daß Arnim alles, was von Tieck war, mit Eifer gelesen hat [1]).

Auch Arnim wollte wie Tieck nur den harmlosen Scherz ohne die lehrhafte Belastung und die ermüdenden Narrengeschichten des Zittauer Schulmannes.

Ich habe bereits darauf hingewiesen, daß sich Tieck auch in Einzelheiten an Weise gehalten hat. Zahlreiche kleine Züge hat Weise leihen müssen; trotzdem erhält man nicht den Eindruck einer Anlehnung. Das übernommene Material gestaltet sich vielmehr in Tiecks Kopfe zu Neuem um, das den Stempel der Herkunft kaum mehr verrät. Oft ist nur noch ein letzter Rest an Stofflichem geblieben. Einige Hinweise dürften genügen:

Tieck: Der Held ist ärgerlich, daß die philosophische Definition des Narren fehlt. (S. 320.)
Weise: Die Gesellschaft sieht erst später ein, „daß sie nicht erwogen hatten, worin eben die Narrheit bestünde." (216.)

Tieck: Der Held will einen verständigen Mann um Rat fragen. In dieser Unterredung werden von Tieck verschiedene Züge aus anderen Episoden W.'s zusammengefügt. z. B. Gespräch über Bücher (W.: 28), Empfehlungsschreiben (W.: 23); was nach 100 Jahren wirkt (W.: 139); aller Aberglaube wird abgetan (wohl W.: 127); auch der Maler ist eine lächerliche Figur wie bei W.
T.: Duellfrage; Verteidigung des Faustrechtes. (351.)
W.: 22.
Ein Fremder wird als Freund in der Gesellschaft aufgenommen (T.: 360; W.: 177).

---

1) Vgl. auch Brentanos Brief an Tieck, 11. Jan. 1802: „Vielleicht ist Arnim der einzige Deutsche, der Sie liest, wie Sie es meinen" (Holtei Br. 1, 97). Arnim hat übrigens an derselben Stelle im Wintergarten S. 348 ein Motiv aus Tiecks Zerbino geschickt benützt: Schelmuffsky, der als Hund Dienst tut, geht auf den Hund „Stallmeister" zurück (Tieck, Rom. Schr. 1, 213). Überdies weist auch der unvorbereitete Schluß im „Wintergarten" auf Tiecks Erzählung hin.

T.: Duell vor dem Tor, Verwundung. (359.)
W.: Dieses Duell vor dem Tor geht für Florindo glücklich aus, jedoch spätere Erkrankung. (177.)

T.: An der Wirtstafel gibt ein Fremder politische Weisheit zum besten; ironisch: „Ich habe noch nie einen Mann mit soviel Weisheit sprechen hören.“ [1]) (337.)
W.: Bei der Abendmahlzeit ebenso; macht anfangs großen Eindruck auf die Zuhörer, wird aber dann ausgelacht.

Tieck hat derlei einzelne Züge, die sich auf Weise zurückführen gassen, in seinem „Tagebuch“ untergebracht, dagegen, wie es schon der geringe Umfang der Erzählung erforderte, fast alle Narrengeschichten, um derentwillen der Weisesche Roman überhaupt geschrieben ist, weggelassen, demnach sich nur an die bei Weise rein äußerliche Einkleidung des Romans gehalten. Mit den Einzelzügen hat er freilich aufs freieste geschaltet und das Ganze auf eine geistreichere, witzigere Stufe gehoben, der gegenüber natürlich Weises Schreibart plump erscheint. Obwohl die Erzählung Tiecks ohne sonderliche Mühe leicht hingeplaudert ist, — das zeigt schon die lockere, flüchtige Komposition —, so verrät sie doch die geschickte Hand des geborenen Schriftstellers und muß zweifellos elegant genannt werden.

Die Fabel, die Christian Weise unter Nutzung eines Motives aus „Philanders Gesichten“ für den Rahmen seiner Narrenrevue verwertete, muß Tiecks besonderen Beifall gefunden haben. Barg sie doch das Thema der Belehrung und Bildung und war schon aus diesem Grunde zu Satiren gegen die Aufklärung höchst geeignet. Sie haftete in seinem Gedächtnis, umsomehr, als er eben auch das Vorbild bei Moscherosch selbst kannte. Sie spielt bei der Konzeption des „Prinz Zerbino“ (Rom. Dicht. 1, 1 = Schr. 10, 1) [2]) eine nicht un-

---

1) Hier fügt nun Tieck als Parallele die Satire aus dem „Simplizissimus“ ein (s. o. S. 51).

2) Ich zitiere, wenn nicht ausdrücklich bemerkt, nach den Schriften.

bedeutende Rolle. Schon der Untertitel „Die Reise nach dem guten Geschmack" ist bezeichnend dafür. Das Originalmotiv bei Moscherosch nimmt einen Königssohn an, wie es Zerbino ebenfalls ist.

Auch für den Prinzen handelt es sich, kurz ausgedrückt, um die Fahrt, die ein Kavalier, den Hofmeister an der Seite, in die weite Welt unternimmt, um nach mancherlei Erlebnissen als gesunder und tüchtiger Mensch nach Hause zurückzukehren. Das Prinzenlustspiel scheint mir sogar in seinem Keime zuerst entstanden zu sein. Die Niederschrift des ersten Aktes fällt in das gleiche Jahr 1797 wie die des „Tagebuches". Die Vermutung liegt nahe, daß der Konzeptionsgedanke einer Komödie galt, und daß gleichsam Abfälle davon für das unbedeutende „Tagebuch" Verwendung fanden. Der Prolog der Komödie, der schon 1796 verfaßt ist, gibt noch keine Andeutung des Inhaltes.

Auch im „Zerbino" wird etwas Idealisches gesucht von der Art, wie es niemals anzutreffen ist [1]). Der gute Geschmack wird denn auch in concreto ebensowenig gefunden, wie Weises und Moscherosch' Idealnarrenfigur, was natürlich zum Sinne des Stückes paßt. Doch die Sucher erkennen: „Wir kommen um Vieles klüger zurück, wir haben unterwegs wohl tausend Vorurteile abgelegt, neue Ideen angenommen, uns selbst und die Menschen kennen gelernt . . ." (S. 353), und dieses scheinbar zufällige Ergebnis wird schon bei Beginn der Fahrt durch den gleichen Gedanken vorgedeutet, der im „Tagebuch" vermerkt ist (S. 26): „und eine ganz neue Art zu reisen und Reisebeschreibungen zu machen . . ." Im „Zerbino" (S. 145): „ . . . scharfsinnige Beobachtungen anzustellen und dann wollen wir alles nachher in einer Reisebeschreibung drucken lassen." Die Idee, eine „Reysebeschreibung fleißig in Ordnung zu bringen, und mit Kupfferstücken heraus zu geben" fand Tieck bereits in Weises „Erznarren" (S. 215).

1) „Ach! Ich suche überhaupt vielleicht nach nicht existierenden Idealen" heißt es im „Tagebuch" (S. 336).

Die Vorliebe für diese Art Literatur hatte schon zur Zeit Weises einen beträchtlichen Umfang angenommen. Ihr Wert für Bildung und Belehrung wurde natürlich hoch veranschlagt. Tieck fand diese Neigung in seinen Tagen noch auf voller Höhe; es gab Reisebeschreibungen die Menge [1]). Tieck macht sich auch an anderen Stellen über diese Methode, Welt und Menschen aus Büchern kennen zu lernen, lustig, was freilich dem Rektor Weise völlig ferne lag.

Im übrigen ist auch „Zerbino" voll von Erinnerungen an die so fleißig getriebene Lektüre, u. a. seien nur die Reminiszenzen an Holberg erwähnt; daneben finden sich zahlreiche literarische Anspielungen, die zum Spotte dienen. Auf Weise mag vielleicht auch der geistreiche Satz zurückzuführen sein: „So friert mich mitten im Feuer, im Wasser ist mir heiß" (Rom. Dicht. 1, 248).

Bei Weise (Erznarren S. 59).

„Ich weiß nicht, was ich will, ich will nicht, was ich weiß.
Im Sommer ist mir kalt, im Winter ist mir heiß."

In den späteren Bearbeitungen des „Zerbino" ist dies wie so vieles andere getilgt.

Mußte Christian Weise beim „Tagebuch" und beim „Zerbino" als stiller Teilhaber genannt werden, so wird er dort, wo er noch einmal zu Wort kommt, von Tieck selbst als Quelle bezeichnet: in dem Schauspiel „Die verkehrte Welt", das Tieck so vielen Ärger bereitet hat. Es geht zurück auf eine Weisesche Komödie gleichen Namens, die als dritte in der Sammlung „Neue Jugendlust" steht und in dieser 1684 erschienen ist; die drei Spiele waren ein Jahr vorher mit Erfolg über die Bühne von Zittau gegangen [2]).

---

1) Z. B. die berühmte, viel angefeindete „Beschreibung einer Reise durch Deutschland und die Schweiz" von Nicolai 1783 ff. in „Bibliothek der neuesten Reisebeschreibungen", Nürnberg 1782/97, 21 Bde.

2) Christian Weise, Neue Jugend-Lust, Das ist, Drey Schauspiele, Frankfurt und Leipzig 1684. — Es wurde in Zittau immer an

Wann Tieck die Lustspiele Weises kennen lernte, wissen wir nicht. Der Band, in dem die „Verkehrte Welt" steht, ist nicht eben häufig zu finden. Tieck hat ihn wohl erst in Berlin, bei einem Antiquar vielleicht, entdeckt, ihn gleichzeitig mit Weises „Zittauisches Theatrum" seiner Bibliothek einverleibt (Nr. 1512 u. 1513) und bald nach der Lektüre literarisch verwertet.

Nicht für ausgeschlossen halte ich es, daß auch das Hanswurstspiel [1]) erst nach der Bekanntschaft mit Weise geschrieben ist. Der übermütige kleine Dreiakter kommt mir in vielem wie eine Skizzierung von Einfällen vor, für die Tieck erst später, besonders im „Zerbino" und in der „Verkehrten Welt", die geeignete Verwertung fand. Manche Ähnlichkeiten springen geradezu in die Augen: Konversation zwischen Schauspieler und Zuschauer; die Wirtshausszene; der verliebte Leander; der Diener Engelbrecht, der als Pferd dient, dann seinen Herrn wechselt (S. 102); die zankenden Ehegatten. Die Ansprache „an das Parterre" (S. 115) findet sich ähnlich auch bei Chr. Weise („ad spectatores"); Tieck verwendet sie desgleichen in der „Verkehrten Welt". Ferner hat Tieck dem Hanswurst in seinem Stück eine entscheidende Rolle gegeben, wie es für Weise besonders charakteristisch ist [2]). Darf hier auch der Einfluß Holbergs nicht vergessen werden (neben der traditionellen Possenliteratur), so möchte ich doch aus dem Grunde auf Weise hindeuten, weil dessen Lektüre im nächsten Jahre 1796 in der „Verkehrten Welt" und im „Zerbino" augenscheinlich ist,

---

drei Tagen gespielt: Am ersten Tag ein Drama biblischen Inhalts, am zweiten eine politische Historie, am dritten ein Stück freier Erfindung. Vgl. L. Fulda S. XXIII.

1) Abgedruckt in Nachgel. Schr. 1, 76 ff. Köpke hat das Stück „Hanswurst als Emigrant" getauft und als Entstehungszeit das Jahr 1795 angegeben, wogegen sich nichts einwenden läßt (vgl. ebenda, Vorwort).

2) Davon wird weiter unten S. 88 noch die Rede sein.

die beiden Stücke aber eng mit dem Hanswurstspiel zusammenhängen. Somit könnte das Jahr 1795 als spätestes für die erste Bekanntschaft mit Weise angesetzt werden.

Tieck bot das Schauspiel „Die verkehrte Welt" zuerst Nicolai für die „Straußfedern" an; der aber wies es als zu „excentrisch" zurück (Holtei Br. 3, 59), wobei er sich noch insofern sehr bloßstellte, als er die beiden nacheinander eingesandten Teile des Schauspiels für zwei ganz verschiedene Stücke hielt. Auch bei dem Verleger Unger hatte Tieck kein Glück: der erwartete Lacherfolg war beim Vorlesen völlig ausgeblieben (Köpke 1, 229). Nun erhielt es Bernhardi, der es für seine „Bambocciaden" verwendete und 1799 abdruckte [1]).

Die „Verkehrte Welt" gehört zu „Zerbino" und zum „Gestiefelten Kater" und wurde auch um die gleiche Zeit geschrieben. Diese Stücke bedeuten den schärfsten Protest gegen die herrschende Weltanschauung, gegen Nutzen und Nüchternheit. Tieck erzählt im „Phantasus", wo er das Stück noch einmal bringt [2]), daß sich ihm beim Lesen der Weiseschen Komödie das Lustspiel „erzeugte, in dem er aber nur einen Einfall von dem alten Rektor geborgt habe". Diesem hätten die auf den Märkten feilgebotenen Bilderchen, auf denen der Schlächter geschlachtet wird usw., Veranlassung zu seiner Komödie gegeben. Christian Weise berichtet uns davon in einem Vorwort (S. 3).

Die Idee einer „verkehrten Welt" [3]) mußte nun freilich Tiecks ganz besonderes Interesse gewinnen. War doch dieses Thema wie geschaffen für Tiecks ironisierende Technik. Da

---

1) Bambocciaden 2. Teil, Berlin 1799 (herausg. von A. F. Bernhardi) S. 102 ff. Ich zitiere hiernach.

2) 2. Ausgabe 1845, Bd. 3, 213.

3) Auch Joh. Ulr. Koenig schrieb ein Lustspiel „Die verkehrte Welt", Hamburg 1725, ² 1746, verzeichnet in Gottsched „Nöthiger Vorrath ..." (1757) (s. Goedeke 3, 347). Koenigs Stück ist aus einem komischen Operntext des théatre de la foire hervorgegangen, einem französischen

auch dem neuen Geist um die Wende des 18. Jahrhunderts die herrschende Weltauffassung als verkehrt erschien, so mußte jener Weisesche Lustspielgedanke vorzüglich die Tiecksche Zeitverspottung tragen können. Aber dem Romantiker entging auch das formale Problem nicht, das in einer „Umkehrung" der geltenden Werte steckte. Was umgekehrt wird, zeigt ein Spiegelbild, kann wenigstens als solches gesehen werden; und eine Betrachtungsweise, der die Grenzen aller Erscheinungen verschwinden, der Märchen und Wirklichkeit nur zwei Seiten desselben Lebens sind, muß den Sinn solchen Spiegelbildes im tiefsten Erkennen würdigen: „Es zeigt vielleicht die wirklichste Wirklichkeit — die sich aber auf einem gewissen Standpunkte von selbst in ein Märchen verwandelt", sagt Tieck von seinem Schauspiel (Phantasus, zweite Ausg. 1845. 3, 213).

Dieser Auffassung geht natürlich der Gedanke voraus, daß die verkehrte Welt, noch einmal umgestellt, die richtige aufzeigen würde. Bei Christian Weise ist eine ähnliche Idee ebenfalls angedeutet, während ihm die weiteren Gedankengänge noch völlig ferne liegen. Angedeutet allerdings nur so flüchtig und vorübergehend, daß dem Motiv überhaupt keine herrschende Stellung zukommt. Dadurch allein hätte sich das Schauspiel auf eine höhere Stufe heben lassen. Hingegen versäumte selbstverständlich Weise nicht, scholastische Erwägungen über die Begriffe Narrheit und Verkehrtheit einzuflechten. Der Einfall jedoch, daß die Welt nicht wäre umgekehrt worden, wenn sie nicht von umgekehrten Leuten bewohnt würde (S. 72), und die Folgerung hieraus: wer kein Narr will sein, der muß sich aus

---

Singspiel „le monde renversé"; es behandelt eine Reise des Skaramuz und Harlekin in ein fremdes Land, dessen Sitten den eigenen als Spiegel dienen sollen. Das Koenigsche Stück fand großen Beifall, erhielt sich lange auf dem Spielplan und wurde noch 1760 als Nachspiel in Berlin aufgeführt. Vgl. über Koenigs Lustspiel Creizenach S. 3 und Koberstein, A., Grundriß der Geschichte d. d. Nat.-Lit. Lpz. [5] 1884 ff. 5, 276.

der Welt begeben, streifen zweifellos den philosophischen Kern, den das Thema von der verkehrten Welt birgt. Und so darf Weise in der Vorrede mit einigem Rechte sagen, daß „ein großer Teil der politischen Klugheit darunter verborgen liegt“ (S. 3). Politische Klugheit zeigt sich denn auch in der volkspsychologischen Erkenntnis (und Verurteilung) der Ansteckungsenergie menschlicher Narrheit, der feigen Nachgiebigkeit gegenüber ihrer Forderung, und schließlich in der Entscheidung, daß ein Narr, der sich trotzig auflehnt und zu eigener Auffassung durchringt, doch im Parnaß aufgenommen wird (S. 227) als „bester Verfechter wider die verkehrte Welt“ (S. 221).

Diesen Gedanken greift auch Tieck auf: „Wer mit Vernunft die Vernunft verachtet, ist im Grunde wieder dadurch vernünftig“ (S. 221), und von hier aus kommt er geradewegs zu einer Metaphysik seiner tollen Lustspielideen: „Freilich hängt alles in der Welt zusammen, aber auf eine so wunderliche Weise, daß man im Unzusammenhange mehr Ordnung antreffen könnte.“ Solche Erfassung der Welt muß auf der einen Seite zum (aktiven) rationalistischen Ordnen, auf der anderen aber zum (passiven) romantischen Reflektieren und Darstellen führen. Und Tieck also: „Einer ist der Zuschauer und Beurteiler des andern, und doch sind wir alle nichts als Schauspieler . . . Wenn man sich die ganze Welt als ein Schauspiel denken soll usw.“ Von hier aus erlangen Tiecks Komödien ihren tieferen Sinn. Tieck kann dieses Durcheinander des Unzusammenhanges gar nicht faßlich genug geben: „Seht, Leute, wir sitzen hier als Zuschauer und sehen ein Stück; in jenem Stück sitzen Zuschauer und sehen ein Stück, und in diesem dritten wird denen dreifach verwandelten Akteurs wieder ein Stück vorgespielt.“ Das Motiv wird nun bis zum letzten ausgepreßt (man lese selbst nach): eine vierte Umkehrung ergäbe wiederum das erste Stück. Man muß sagen, die Impression einer verkehrten Welt kann kaum „romantischer“ ausgedrückt werden.

So birgt also bereits Weises Komödie die Keime oder

Ahnungen von Vertiefungen, die Tieck wohl empfand, und die ihn ohne Zweifel bei seiner Erfassung des Themas stark angeregten. Trotzdem mag Tiecks Angabe richtig sein, er habe nur „einen Einfall von dem alten Rektor Weise geborgt". Nicht nur in der Ausführung, auch in der Tendenz war Weise vielfach andere Wege gegangen.

Auch hier verhält es sich ähnlich wie überall dort, wo Tieck fremden Vorbildern folgt: Tiecks Arbeit bekommt etwas durchaus Originales, und das fremde Vorbild tritt zurück. Schon der Aufbau des Dramas ist ein völlig anderer; er ist verwickelter, die Szenenführung komplizierter, zuweilen unklar, unverständlich im romantischen Sinne. Der Gedanke der Vertauschung von Bühne und Parterre wird zu Tode gehetzt, und so fehlt die Anmut, die uns im „Gestiefelten Kater" entzückt. Demgegenüber erscheint Weises Dramatik banal einfach. Weise reiht die einzelnen Szenen, die Beispiele verkehrter Welt bieten wollen, in ermüdender Gleichförmigkeit aneinander; die Parallelsetzung des närrischen und des tugendhaften Richters ist ebenso simpel. Das Lustspiel unterscheidet sich also seiner inneren Form nach kaum von dem Revuetypus Weisescher Romane. Weise strebt die Beweisführung seines Themas durch eine Menge von Beispielen an; bei Tieck ist die verkehrte Welt einfach da; in reinster Ironie. Sie purzelt durcheinander, erstickt uns fast mit ihrer Tollheit und trägt ihre Idee mit einer Selbstverständlichkeit vor, die dem Weiseschen Lustspiel noch durchaus fremd ist. Und wenn man sich auch manches noch leichter, wirbelnder, tanzender denken könnte, so darf diesem Produkt Tieckisch-romantischer Laune gleichwohl die Anerkennung nicht versagt werden. Man versteht Solgers zustimmendes, allerdings nicht uneingeschränkt lobendes Urteil (Solger 1, 468). Tieck entschuldigt übrigens die Kompositionsfehler seines Werkchens mit der Kürze der Zeit, die es entstehen ließ (Solger 1, 397).

Ein Vergleich der Einzelheiten ergibt nun manche Stelle,

die Weises Anregung folgt: Tieck hat den Gedanken von der sklavischen Gesinnung der Untertanen (S. 257), die um des lieben Friedens und der Spießbürgerruhe willen schließlich auch eine närrische Regierung ertragen wollen, von Weise übernommen. Jedoch hat Tieck unterstrichen, vertieft und so das wertvolle Motiv viel eindrucksvoller zur Geltung gebracht. Die neun Musen, denen Tieck eine so lustige Stellung einräumt, erinnern an die Gestalten der Veritas, Prudentia usw., die auf Weises Parnaß leben und ihren Herrn, den wirklichen Apollo, preisen; bei Tieck müssen die Musen ein Lob auf Apollo-Skaramuz singen. Weiterhin ist auch Weises Art des Prologs und Epilogs von Tieck gebraucht, aber durch ihre Umwechselung zu einem weiteren lustigen Symbol des Dramenthemas benutzt worden.

Die konventionelle Idee der Umkehrung von Kind und Erwachsenem (Weise S. 62 ff.) hat Tieck zeitgemäß individualisiert und damit auch hier wieder den so gerne geübten Spott [1]) über pädagogische Bestrebungen seiner Tage betätigen können (S. 215—219). Beibehalten hat dann Tieck vor allem den dargestellten Gegensatz der beiden Anschauungen, die durch Skaramuz-Apollo, bei Weise Alamode-Apollo, vertreten werden. Geblieben ist auch der Konflikt der beiden Parteien, die Auflehnung und Verschwörung gegen die Tyrannenherrschaft der närrischen Regierung, die Vertreibung des Königs Admet (bei Weise Erythros), die Form der gerichtlichen Entscheidung bei Streitfragen. Die eigenartige, vielseitige Rolle eines Hanswurstes Grünhelm ist ebenfalls in Christian Weises Spitzwiz schon angelegt. Auch führt die Hauptperson, Weises Alamode, der Vertreter des modernen, herrschenden Geistes, den Namen einer Possenfigur: Skaramuz. Weises Lustspiel weist ebenfalls diesen Namen auf, doch trägt ihn hier nur eine unbedeutende Episodenfigur.

---

1) Vgl. oben S. 69.

Tieck war der Name sicherlich nicht unbekannt. Er mußte ihn bereits in der Dramenliteratur gefunden haben, besonders da er seit je für die Entwickelung der Komödie starkes Interesse hegte. Skaramuz ist eine der vielen Figuren der italienischen Stegreifkomödie [1]). Daß Weise die italienische Komödie, die im 17. Jahrhundert weiteste Verbreitung besaß, gekannt und genutzt hat, scheint mir zweifellos zu sein und geht wohl schon aus den zahlreichen italienischen Namen und Gestalten in Weises Dramen hervor. Eingehende Untersuchungen über diese Frage gibt es meines Wissens noch nicht. Übrigens findet sich ein Skaramuz bereits in Jakob Schwigers „Die Wittekinden, Singe- und Freudespiel" 1666. Bei der Lektüre der Weiseschen Komödie mag sich Tieck der Bedeutung des Namens erinnert haben, und so hat er mit ihm sogar eine führende Rolle bezeichnet. Beachtenswert ist jedenfalls, daß Tieck auch die Weisesche Szene, in der Skaramuz auftritt (die Schafe wollen den Schäfer scheren, S. 55—60), als eine der wenigen sinngetreu übernommen hat (S. 222—225). Daran hat sich wohl Tiecks Einfall von den Wüstentieren geschlossen, die zivilisiert werden wollen (S. 162).

Tieck besaß ja eine besondere Vorliebe für die lustige Person in der Komödie. In dem gleichzeitigen „Zerbino" erscheint sie ebenfalls. In der „Verkehrten Welt" aber sind nicht weniger als fünf Rollen mit dem Namen einer lustigen Person belegt: Pantalon; Narr, Harlekin, Skaramuz, Pierrot. Diese Narrenversammlung fehlte ebensowenig in den später viel angefeindeten Possenspielen, die noch bis Mitte des 18. Jahr-

1) Italienisch: scaramuccia. Als Schöpfer dieser Rolle gilt der Schauspieler Tiberio Fiorelli (1607—94), der in Neapel, dem Hauptplatz der italienischen Komödie, wirkte. Scaramuccia, in schwarzer, spanischer Hoftracht, ist der Aufschneider, der zuguterletzt immer von Arlechino durchgeprügelt wird. Vgl. auch Diebold, Das Rollenfach im deutschen Theaterbetrieb des 18. Jahrh. (= Theatergesch. Forschungen Bd. 25), Leipzig und Hamburg 1913, bes. S. 119 f.

hunderts auch in Berlin zur Aufführung kamen [1]). Schon in einem Jugendversuch, dem dreiaktigen Puppenspiel „Hanswurst als Emigrant“ [2]) hat Tieck einem „Hanswursten“ eine Hauptrolle zugeteilt und neben sonstiger Literatursatire vor allem die Vertreibung des Hanswursten verspottet. „Hanswurst, der bekannte, berüchtigte, verbannte Hanswurst, der jetzt wieder gekommen ist, um sein Vaterland zu besuchen“ [3]), darf in Tiecks Scherzspiel seine Lebensgeschichte erzählen: „Sie wissen, Gottsched vertrieb mich, weil er allein meine Rolle spielen wollte, die Gelehrten machten gemeinschaftliche Sache mit ihm, weil ich ihnen im Wege stand. Lessing und einige andere gute Leute nahmen sich zwar meiner an, allein es half nichts; die Stimmung war gegen mich, ich mußte fort. Traurig verließ ich mein Vaterland [4]).

Christian Weises Verdienst war es, den Narren im Drama auf eine höhere Stufe gehoben und ihm, der bisher nur ganz lose mit der dramatischen Handlung verknüpft war, eine höhere Bedeutung geschenkt zu haben. Weise räumt ihm sogar eine besondere Stellung ein: er müsse „gleichsam die Stelle der allgemeinen Satyrischen Inclination vertreten“ [5]). Solche Herrschaft des Begriffes ist für Weise charakteristisch. Auf die Ehrenrettung Harlekins durch Lessing [6]) hat Tieck angespielt (s. oben). Auch Lessing sieht in der lustigen Person das Typische, freilich nicht den Begriff, sondern „die ganze Gattung“.

Der Hanswurst ist ein Repräsentant der Volksbühne, er vor allem hat geholfen, ihre Traditionen aufrecht zu erhalten.

---

1) Creizenach S. 3 Anm. 4.

2) Der Titel stammt von Köpke; vgl. oben S. 82 [1].

3) Nachgel. Schr. 1, 125.

4) ebenda.

5) Weise, Lust und Nutz der spielenden Jugend, 1690, Vorrede; vgl. Creizenach S. 18.

6) Lessing, Hamburg. Dramaturgie, 18. Stück = Schriften (ed. Lachmann-Maltzahn) 7, 77.

Eine Zeitströmung, die mit jener wieder Fühlung suchte und die Bedeutung des Volksstückes nicht genug unterstreichen konnte, durfte auch seine Figur nicht übersehen. Tieck hat sie in seine Dramen eingeführt in einer Art, in der sie Weise verwendete. Auch bei Tieck ist der Narr natürlich nicht bloß der Nur-Spaßmacher, sondern er hat im Getriebe der Dramenhandlung seinen bestimmten Platz. Freilich kann es Tieck nicht unterlassen, gleichzeitig auch die charakteristische Hanswurstverehrung des Publikums zu geißeln. In den dramaturgischen Aufsätzen beschäftigt sich Tieck ebenfalls mit der Posse und räumt ihr eine Stellung als „treffliche Nebengattung des gebildeten Lustspiels" ein; eine Gattung lerne und kräftige sich durch die andere. Die Mischung des Arlekin, die häufig genug in der Wirklichkeit anzutreffen wäre, sei für den echten Dichter ebenso brauchbar, wie für den gebildeten Zuschauer verständlich [1]). Denkt man an die literarischen Beziehungen zwischen Weise und Tieck, so gibt es kaum einen Zweifel, daß Tieck auch in der Hanswurstfrage neben der Einwirkung der viel von ihm studierten italienischen Komödie eine starke Beeinflussung durch Weise erfahren hat.

Mit diesen Hinweisen sind die Ähnlichkeiten beider Lustspiele im einzelnen erschöpft. Im übrigen schaltet Tiecks Laune und Phantasie frei und selbstherrlich: er hat von der ermüdenden Reihe der Szenen, die als Beispiel für die Verkehrtheit der Welt dienen, nur ein paar übernommen; er verachtet den langweiligen Parallelismus des Spiels und Gegenspiels, und er fügt zahlreiche neue bunte Einfälle ein, wie sie ihm leicht zur Hand sind (gerade deshalb freilich nicht immer besonders glücklich geraten); er arbeitet dabei, unbekümmert um den straffen Bau des Ganzen, der bei Weise immer deutlich zu erkennen ist. Daß Tieck auch einzelne Motive seines Vorbildes in neuer

1) Krit. Schr. 4, 75, 76.

Verknüpfung bringt, ist ebenfalls seine persönliche Art; wir haben sie schon kennen gelernt. Ein charakteristisches Beispiel: Parnaß und Musen zählt nicht Apollo zu seinem Bereiche, wie bei Weise, sondern Apollos Gegner Skaramuz, der sich nun selbst zum Apollo macht. Skaramuz wird nicht bloß der Landrichter in der verkehrten Welt, wie Weises Alamode, der in einem gewissen Abhängigkeitsverhältnis zu Apollo selbst steht, sondern er wird Herrscher des Landes. Tieck verschiebt also das dramatische Gleichgewicht viel weiter zugunsten der verkehrten Welt, wodurch er mehr an Raum zur Ausgestaltung eben dieser Welt gewinnt.

Erwähnt sei noch, daß die im dritten Akte (S. 188 ff.) eingeschobene Episode zwischen Vater und Sohn und die Einkleidung des Festspieles zu Ehren Skaramuz-Apollos ebenfalls inhaltlich an Weise erinnert, jedoch nicht an die „Verkehrte Welt", sondern an das Peter Squenz-Spiel von Tobias und der Schwalbe [1]). Aus dem gleichen Stück finden sich einige Reminiszenzen im „Zerbino", und zwar in dem eingeschobenen Puppenspiel [2]), das auch sonst mancherlei, wohl beabsichtigte Anklänge an fremde Literatur aufweist (u. a. die Alexandrinerverse, Bramarbas). Das deutet also auf eine ausgedehnte Beschäftigung mit dem alten Schriftsteller, dessen Lustspiele zweifellos Tiecks besonderes Interesse erregt haben.

Prüft man nun noch einmal Tiecks Angabe, er habe nur einen Einfall Weises übernommen, auf seine Richtigkeit, so ist wohl zuzugeben, daß Tiecks Komödie stark an Weises Lustspiel erinnert und zwar nicht nur in der Kernidee. Aber trotzdem ist eben die Tiecksche „Verkehrte Welt" eine ganz andere geworden, als die des Zittauers: leichter und graziöser einerseits, tiefer und beziehungsvoller andererseits. Es handelt sich nicht

---

1) Chr. Weise, Zittauisches Theatrum, Frankfurt und Leipzig, 1683, S. 239—369; in Tiecks Bibliothek Nr. 1513.

2) Z. B. der durchgeprügelte Bonifazius, Weise S. 321.

um eine Anlehnung, sonden um die Nutzung eines Gerüstes, das Tieck nun freilich nie entbehren kann, um das aber völlig neues Leben aufgebaut wird.

Tiecks Interesse für Christian Weise war groß. Er hat ihn gelesen und vielseitig verwertet, seine Bibliothek verwahrte mehrere der selten gewordenen Bücher; und doch finden wir kein Urteil über den Zittauer Rektor, geschweige denn eine Würdigung seiner Verdienste. Ich habe schon darauf hingewiesen, daß Weises Lebenserfassung Elemente birgt, die einem Bekämpfer des „Aufklärichts" fremd, ja verachtenswert erscheinen mußten. Sie streiften in manchem allzu nahe an die Gesinnung der eigenen angefeindeten Zeit. Doch hätte diese Erkenntnis nicht die historische Wertung ausschalten dürfen, was auch kaum anzunehmen ist, da Tieck sonst keineswegs in diesem Punkte engherzig dachte. Gleichwohl war (um es in einem Wort zu sagen) die Deutschheit Weises von einem Umfange, daß sie Tiecks tätige Liebe in weit höherem Maße hätte herausfordern müssen.

Bedauerlich bleibt es also, daß Weise in dem sachkundigen Tieck keinen Anwalt gefunden hat. Weise, anfänglich fleißig gespielt, erfuhr nur zu bald das Gottschedsche Todesurteil, das fast ein Jahrhundert lang nachwirkte. In Tiecks Geburtsjahr bekam Weise zwar ganz insgeheim ein bedeutungsvolles Lob von keinem Geringeren als von Lessing. Öffentlich aber blieb er der geächtete Schriftsteller: die schönen Geister rümpften die Nase über ihn [1]). Vielleicht hat ihn Tieck neu entdeckt: er sprach nichts über, nichts für ihn. Erst Gervinus mußte kommen, um Weise zu neuem literarischen Leben zu verhelfen.

Wurde denn nicht Tiecks dramaturgisches Interesse durch die Weiseschen Dramen wachgerufen? Sah er, der immer nach dem volkstümlichen Schauspiel rief, nicht die besondere Stellung Weises in der Dramengeschichte, nicht Beziehung und Weg

1) Vgl. den Brief Lessings, abgedr. bei Fulda S. LXXIX und XLVIII.

zwischen diesem und der „Geliebten Dornrose“ des Gryphius? Aber Tieck hat ja auch diese nicht recht zu werten vermocht (s. o. S. 32). Und so dürfen wir wohl nach zusammenhängenden Gründen fragen. Sie liegen in Tiecks Überschätzung der ausländischen Literatur, oder vielmehr in den hochgespannten, am Ausland gemessenen Anforderungen an die deutsche Literatur, die sie doch ihrer Entwicklungsgeschichte nach unmöglich erfüllen konnte

So kommt es, daß in den dramaturgischen Aufsätzen [1]) Tiecks Spanien, Italien, Frankreich und England eine bedeutende und umfangreiche Rolle spielt; auf die deutschen Dramatiker aber, die doch zum mindesten auch Bausteine gewesen sind, wird im allgemeinen doch nicht so liebevoll eingegangen, wie es sich mit der deutschtümlichen Forderung eines Romantikers vereinbaren ließe. Der Vorwurf darf Tieck nicht erspart bleiben.

Eine charakteristische Erscheinung des ausgehenden 17. Jahrhunderts, die von der späteren Generation der Romantik fast in den Himmel gehoben wurde, hat Tiecks literarisches Schaffen nicht berührt: Christian Reuters „Schelmuffsky“ [2]). Hätte er ihn schon in seiner Frühzeit gekannt, er würde ihn vermutlich nicht nur irgendwo erwähnt, sondern zweifellos auch, wie Arnim und Brentano, einen Reuterschen Kraftausdruck oder Stileigenheiten von ihm gebraucht haben. Späterhin paßt der Schelmuffsky-Stil nicht mehr zur Tieckschen Dichtung.

Wir begegnen im Briefwechsel Tiecks nur einmal einer Stelle, die sein Interesse für diesen herrlichen Lügenpoeten er-

---

1) „Das Deutsche Drama,“ Krit. Schr. 4, 142 ff., namentlich S. 195; „Die Neue Volkspoesie“ = Krit. Schr. 2, 129; „Die geschichtliche Entwicklung der neuen Bühne . . .“ = Krit. Schr. 2, 313 ff.

2) Zarncke, Chr. Reuter, 1884, in den Abhandl. der Sächs. Akademie 1884 und Nachträge.

schließen läßt. Solger beantwortet am 18. 5. 1811 einen Auftrag zu Bücherkauf vermutlich bei einer Auktion; darunter ist auch der „Schelmuffsky" gewesen: „Sie werden nun sehen, daß Sie die Hauptsachen unter den verlangten Büchern erhalten haben. Den Schelmuffsky hätte ich Ihnen wohl noch gegönnt. Brentano und Arnim setzen ihn dem Don Quichote an die Seite. Indessen hat er wirklich seine Meriten" (Holtei, Brf. 4, 44) [1]. Bei dem Freundespaar hatte sich das Schelmuffsky-Fieber damals schon gelegt, seinen literarischen Niederschlag in Brentanos Philistergeschichte, wo Unverständnis für „Schelmuffsky" als Probe für Philisterei gilt, und in Arnims „Wintergarten" (S. 321 ff.) gefunden. Arnim hatte die Absicht einer Neuausgabe; die „nahe Erscheinung dieses deutschen Don Quichote" war in der „Einsiedlerzeitung" angezeigt. Wilhelm Grimm wünschte eine „Edition für Männer" (Steig 3, 33). Tieck hat aber den klassischen Aufschneider sicher schon aus persönlichen Gesprächen gekannt; Ende 1804 brachte Brentano den „Schelmuffsky" mit nach Berlin um ihn dem Freunde voll Begeisterung vorzulesen. Und als Tieck im Jahre 1806 in Heidelberg bei den Freunden weilte, hat Brentano wohl ganz bestimmt auch von seinem Liebling gesprochen [2].

Tieck ist also nur der interessierte Zuschauer geblieben. Es ist schade, daß wir kein Urteil Tiecks über diese merkwürdige Literaturerscheinung besitzen. Indessen dürfen wir annehmen, daß auch er jener Art nicht allzuferne gestanden ist. Die eigenartige Vermischung grotesker Satire mit altfränkischer Derbheit weist noch durchaus ins 17. Jahrhundert und rückt die Erzählung in mancher Beziehung dem „Simplizissimus" nahe. Sie baut auf jener echt volkstümlichen Freude an der romantischen

---

1) Später hat Tieck eine Ausgabe von 1750 erworben (Bibl. Nr. 1197).

2) Vgl. den Brief Arnims an J. Grimm (Steig 3, 110), worin er klagt, daß ihm Sch. jetzt „über" sei, weil sie selbst zu oft davon geredet hätten.

Lüge auf, jener kühnen Verachtung von Zeit und Raum, aus der auch das Märchen geboren ist. Andererseits findet sich der Leser durchaus auf realistischem Boden und sieht das bewußte Spiel mit einer auf den Kopf gestellten Welt. Dann aber geißelt auch Chr. Reuter in übermütiger Weise die zeitgenössische Literatur, wie es Tieck selbst zu tun liebte.

Es ist bekannt, wie hoch Tieck Rabelais [1]) und seinen Verdeutscher Fischart geschätzt hat. Der „ganz besondere Sinn und eine angeborene Freude am Bettelhaften" (W. Schlegel an Tieck in Holtei, Brf. 3, 290) ist eben romantisch. W. Schlegel begeistert sich für den Schalk Lazarillo de Tormes des Mendoza (ebenda). Tieck liebt die „schmutzigen Gassenjungen von Murillo" (Krit. Schr. 1, XIV); und die derben Spottgeburten des Fleischers Clemens und des Bauern Hornvilla im „Octavian" gehören zu dieser Gesellschaft. „Die eigenartige Mischung von sachkundigem Realismus und mystischem Magiertum", die Walzel [2]) bei Novalis erkennt, ist nicht allzuweit von solcher Gemütsanlage entfernt. Darauf kann ich hier nur hinweisen.

Meine Nachforschung nach Reuters Spuren bei Tieck haben nichts ergeben. Und doch glaubte ich, in dieser Arbeit einen solchen Vertreter des 17. Jahrhunderts berücksichtigen zu müssen; denn Schelmuffskys Bedeutung für die Heidelberger Romantiker ist zu groß, und jener Kreis stand zu Tieck im engsten Verhältnis. Chr. Reuters Roman aber ist viel zu charakteristisch, als daß er seiner Idee nach nicht auch Tieck berührt hätte, und so faßte ich also Schelmuffskys Kunst zugleich typisch auf. Manches aus „Zerbino" und Genossen ist auch ihr nicht wesensfremd. Kaiser Tonelli könnte vielleicht in Schelmerode das Licht der Welt erblickt haben.

Ein Überblick im Zusammenhang über die Beziehungen Ludwig Tiecks zur volkstümlich-satirischen

---

1) Vgl. auch Tiecks Interesse an J. G. Regis' Rabelais. Verdeutschung, Brief an Tieck (Holtei Briefe 3, 97).

2) Archiv f. n. Spr. 107, 259.

Literatur des 17. Jahrhunderts zeigt ohne weiteres des Dichters Vorliebe für diese Literaturgattung. Nun haben Moscherosch, Grimmelshausen, Christian Weise nicht nur innerlich viel Gemeinsames, auch ein äußeres Band verknüpft sie miteinander; es muß dem Leser ihrer Schriften immer wieder auffallen und sie als eine literarische Einheit empfinden lassen, daher doppelt zum Studium anregen. Ähnliche Motive, Anspielungen, unmittelbare Anlehnungen oder Zitate finden sich bei ihnen in großer Zahl.

Tiecks Freude an der Satire an sich verband sich mit seiner Wertschätzung des Altfränkischen. Das Deutschtümliche, das Herbe, gewiß auch oft Derbe mußte er in der zeitgenössischen Literatur völlig vermissen; wie ihm auch selbst dieser Stil im ganzen ferne lag. Er liebte ihn nur an anderen. So war es Sehnsucht, geboren aus einer überklugen oder empfindsamen Zeit, in der Tieck selbst wurzelte, die edler, poetischer und ehrlicher fühlende Menschen zum Vergangenen hinführte. Dieser romantische Zug gewann bei Tiecks Freunden nur Unterstützung; sie alle waren entzückt von solchen Werken, von Fischart bis zum „Schelmuffsky".

Daneben freilich entdeckte man dort besondere romantische Eigenschaften, nicht nur in den Zeit und Raum überfliegenden Lügengeschichten, sondern auch in den Märchen Grimmelshausens, in den reizvollen Visionen Moscherosch'. Fernerhin war in jenen Schriften — auch in Chr. Weise, wenn man seine Gesinnung richtig zu lesen verstand [1]), in der Predigt echter Deutschheit eine bedeutsame Seite des eigenen romantischen Programms durchgeführt: das läßt die Liebe der Romantiker

1) Bei Chr. Weise, wie gesagt, mußte sich Tieck auch die Verwandtschaft mit den aufklärerischen Tendenzen der eigenen Zeit deutlich genug aufdrängen, und so begegnen wir nirgends einer Empfehlung seiner Schriften, wie es doch bei Moscherosch und Grimmelshausen der Fall ist. Er wird von Tieck nur genutzt, um in ironischer Weise gegen die Aufklärung zu kämpfen.

für diese Dichter doppelt begreiflich erscheinen. Der „Simplizissimus" jedoch, dessen derb realistische Auffassung „mit einem romantisch phantastischen Flug in der glücklichsten Mischung" [1]) leuchtet, der deutsches Wesen preist und auch die Satire nicht verachtet, mußte ohne weiteres zum erklärten Liebling aller Romantiker werden.

Tieck machte den Anfang damit. Ein gut Stück seines Dichterweges begleitete ihn jene Liebe, wenn sie schließlich auch späterhin, nicht zuletzt unter dem Einfluß religiöser Erlebnisse, mehr und mehr zurückgedrängt wurde. Sie hat zweifellos viel dazu beigetragen, in Tieck die satirische und so mittelbar die Tieckisch-ironische Charakterseite für immer zu stärken. Aber zum Herold der Volksliteratur war Tieck nicht geboren — trotz seiner „Volksmärchen".

Das Erbe in der Hochhaltung Grimmelshausens, Moscherosch' und ihrer Verwandten trat in seinem ganzen Umfange ein späterer Romantiker an: Achim von Arnim, sekundiert von seinem Freunde Clemens Brentano. Wieviel Arnim gerade in dieser Hinsicht Tieck zu verdanken hatte, kann hier nicht mehr gezeigt werden.

---

1) Heinr. Kurz in der „Allgemeinen Zeitung" 1865; vgl. Bechtold S. 545.

IV. L. Tieck und die religiös-mystische Dichtung.

Es ist höchst bezeichnend für die eigenartige Seele des Dichters Ludwig Tieck, daß die gleichen Jahre — und zwar ein verhältnismäßig enger Kreis von Jahren — ganz entgegengesetzte Schriftwerke entstehen ließen. Von etwa 1797 bis 1800 erschien die Zerbino-Reihe (Kater, Verkehrte Welt, Zerbino, Tagebuch), Das jüngste Gericht, Der Schelm Tonelli, andererseits der Sternbald, Malerbriefe, Kunstphantasien, Genoveva. Unter anderem Gesichtspunkte gesehen: die satirische altdeutsche Literatur mit ihrem realistischen Boden, zugleich aber auch die deutsche Mystik, im weiteren Sinne die Geister Cervantes (dessen Übersetzung jetzt begonnen wird) und Calderon (der vornehmlich in die „Genoveva" eingeht) entsenden ihren wirksamen Einfluß.

Auch Tieck ist Romantiker, auch er läßt die Spaltung oder, genauer gesagt, das Nebeneinandersein von „Ironie und Mystik" erkennen, wie es Friedrich Schlegel in dem realistischen Idealismus des Dichters vorfinden will. Denn Romantik ist die Form des Welterlebens, das Realität nicht so weit vergessen kann, um im absoluten Idealismus aufzugehen. Richard M. Meyer hat einmal mit einem seiner treffenden Urteile gesagt: Clemens Brentano wurde beständig zwischen dem „Schelmuffsky" und der Katharina Emmerich hin und hergerissen. „Schelmuffsky", nach dem Romantikerwort der deutsche „Don Quichote", steht auf dem äußersten Punkte einer Linie, die durch den Cervantes geht, in gewissem Sinne aber jede Satire streift. Nun ist Brentano gewiß der extremste Romantikerdichter gewesen. Tieck war seiner ganzen Veranlagung nach viel, viel

zahmer, nicht nur der Außenwelt gegenüber — eine Titusnatur hat ihn einst Goethe genannt. Trotzdem steckt auch von jener Art ein Etwas in ihm. Die „kuriose Ehe" [1]) von Tiecks Verstand und Phantasie ist schon Heinrich Heine aufgefallen (Elster 5, 288). Und schon aus diesem Grunde ist es falsch, das Äußerliche im Schaffen Tiecks so sehr zu betonen oder gar zu behaupten, er habe sich die jeweilige literarische Modemaske vorgebunden. Tieck war durchaus wahr, und wenn er bekennt, daß er „von Jugend auf einem und demselben Ziele zugestrebt habe und nie jene vielfachen und gewaltigen Umänderungen erfahren, die andere von sich rühmen, oder sich über sie beklagen wollen" (Krit. Schr. 1, VII), so sind auch wir von der Richtigkeit dieser Aussage überzeugt, die wir das Schaffen des Dichters aus größerer Distanz mit desto größerer Objektivität überblicken können, als er selbst. Was er gewollt hat, freilich, ist nicht mit ein paar Worten zu umzirken, ebensowenig wie es ihm wohl selbst jemals eindeutig vors Bewußtsein trat [2]). Auf der Höhe der Romantik, als er die Genoveva schuf, wollte er Shakespeare und Calderon verschmelzen [3]). Vielleicht schwebte ihm ein ähnlich gearteter Zusammenklang für seine Lebensarbeit vor. Doch jener Zwiespalt ist zu polar, um sich auf die Dauer halten zu können, und Shakespearesche Größe fehlte Tieck. Brentano fand seine irdisch-mögliche Erlösung bei der Katharina, Tieck schließlich in dem Briten. Ob die schwankende Kompaßnadel schon ursprünglich, der Konstitution nach, beim ersten nach Süden, beim anderen nach Norden gerichtet war, vermögen wir nicht zu entscheiden.

---

1) Vgl. Tiecks Paramythie „Der Verstand und die Phantasie" (1790), abgedr. in „Nachgel. Schriften" 1, 190. — Man denkt wohl an das Nietzsche-Wort: „Wo sich Sehnsucht und Skepsis begatten, entsteht Mystik."

2) Er konnte ja auch den Begriff „Romantisch" nicht definieren.

3) Brief an Iffland 16. 12. 1799 in J. V. Teichmanns Literarischer Nachlaß, hersg. von Dingelstedt, Stuttgart 1863 S. 281.

Tieck war zu einer Zeit geboren, die für das Wiedererwachen der Mystik neue Möglichkeiten barg. Die pietistischen Strömungen, die letzten Endes nur einen Ausläufer oder, wenn man will, einen Seitenzweig der Mystik darstellen, waren im letzten Viertel des Jahrhunderts lebendig geworden — eine Reaktion des Empfindungslebens gegenüber der Intellektherrschaft. Jenes war natürlich niemals ganz verstummt, mußte aber um so stärker reagieren, je mehr diese in die Erscheinung trat. Wir hören von Köpke (1, 105, 106) erzählen, daß Tieck schon in jungen Jahren von der Weltabgeschiedenheit der Klöster schwärmte — was sicherlich unter anderen Zeitstimmungen einem Großstadtjungen völlig ferne liegt; ein religiöses Sehnen im Jahre der Einsegnung fällt uns auf, und gerade jetzt glaubt er an seinem Lehrer, der selbst Theologe war, und in das Predigeramt überzugehen gedachte, die ganze Starrheit des damaligen orthodoxen Protestantismus zu erkennen, der „statt des Brotes einen Stein" reicht (Köpke, ebenda); so dürfen wir denn hierin wohl Zeichen der Zeit mehr als nur solche der Pubertätsjahre erblicken, um so eher, als der Sohn vom Vater nicht religiös aufgezogen wurde.

Wo aber neues religiöses Leben aufblüht, da muß es — wenigstens in damaliger Zeit noch — zuerst einmal die Richtung zum Katholischen nehmen [1]). Die mystische Stimmung der Jahre macht sich auch in einer Hinneigung zum Katholizismus bemerkbar, der Zug zum Katholischen (wenn man dieses Wort typisch und im weitesten Sinne nimmt), ist nun in der Zeit nicht zu verkennen [2]).

---

1) An dieser Stelle möchte ich auf einen Ausspruch Angelus Silesius' hinweisen. Er sagt selbst, Böhmes mystische Schriften seien „große Ursach gewest, daß ich zur Erkenntnis der Wahrheit kommen und mich zur katholischen Kirchen begeben habe"; vgl. Seltmann S. 58.

2) Ein Zeitdokument: Weise gen. Albus, Der Übertritt zur katholischen Kirche, eine lehrreiche Geschichte. Hannover 1789.

Im Sommer 1793 macht Tieck in Begleitung seines Freundes Wackenroder eine Reise nach Franken, jene berühmte Pilgerfahrt, die für Tiecks Entwicklung von nachhaltigstem Einfluß geworden ist. Ende des vorhergehenden Jahres ruft er dem Freunde noch zu: „Vertiefe Dich nicht zu sehr in die Poesie des Mittelalters" (Dreihundert Briefe 4,76). Jetzt heißt es an Bernhardi: „Sie kennen meine Vorliebe für das romantische Mittelalter . . . für die Phantasie hat das Mittelalter sehr viel Anziehendes . . ." [1]). Und dort, in der katholischen Gegend, entdeckt er neuerdings die schon früher vorhandenen Sympathien: „ . . . wie ich denn überhaupt die Katholiken lieber mag, als meine frostigen Religionsverwandte, sie haben noch weit mehr vom religiösen Enthusiasmus . . ." Ebenso kommt der Raffaelverehrer zum Vorschein: „die Frauenzimmer . . . [haben] einen gewissen schwärmerischen Madonnenblick . . ." [2]). So sieht Tieck die mittelfränkischen Bauern! Aber diese Grundstimmung schläft nicht mehr so leicht ein, und sie wird nur vorübergehend einigermaßen in den Hintergrund gedrängt, als sich Tieck mit den altdeutschen Satirikern beschäftigt. Indes auch deren Vorherrschaft ist nur sehr bedingt, und die beiden bedeutungsvollen Jahre 1797 und 98, namentlich letzteres, bringen in den „Phantasien über die Kunst" erst 1799 erschienen) geradezu Beispiele von Marienverehrung [3]).

Diese ist in erster Linie natürlich poetischer Natur. Trotzdem halte ich es für falsch, das religiöse Moment dabei völlig außer Acht zu lassen, wie es vielfach geschieht. Zugegeben, daß Tiecks ganze Veranlagung mehr eine poetische und weniger eine philosophische oder religiöse ist, und daß dementsprechend auch poetische Gesichtspunkte für bewußte und unbewußte Motivwahl entscheidend sind. Der Dichter beabsichtigt weder

---

1) Aus dem Nachlaß Varnhagens v. Ense, Briefe v. Chamisso . . . 1867, Leipzig 1,210.

2) Ebenda.

3) Vgl. auch „Sternbald" in Schriften 16,180; 203.

Religion zu predigen, noch will er Erlebnisse gewinnen, die rein religiöse Natur haben. Dafür ist er viel zu sehr egozentrisch. Gleichwohl heißt es, die Seele des Dichters verkennen, wenn überhaupt hier Scheidungen eintreten sollen. Vom Dichter aus gesehen, ist eben Religion und Poesie eins. Für ihn gibt es keine anderen Beziehungen zur Umwelt als poetische, und auch seine Religion muß folglich poetischer Art sein. Tieck war aber gewiß auch in hohem Grade religiös. Seine innere Haltlosigkeit bedingte geradezu Religion [1]); doch hat er sie nur als Dichter erlebt, konnte sie nur als Dichter erleben.

Das Thema von den frostigen Religionsverwandten ohne Enthusiasmus nimmt Tieck nun bald in positivem Sinne wieder auf. Es wird überhaupt zu einem der Leitmotive romantischer Welt- und Geschichtsanschauung. „Der Protestant protestiert ja gegen alles Gute, und besonders gegen die Poesie," sagt Ariost im „Zerbino" (Schr. 10, 275); und wiederum im Munde eines Italieners, der den Vornamen Ariosts trägt, klingt es im „Sternbald" (Schr. 16, 335 ff.), der im gleichen Jahr 1798 zu Ende geführt wurde: „ . . . ihr [die protestantischen Deutschen] tastet die Göttlichkeit unserer Religion an, die wie ein wunderbares Gedicht [2]) vor uns daliegt . . . Statt der Fülle einer göttlichen Religion eine dürre, vernünftige Leerheit, die alle Herzen schmachtend zurückläßt . . . das Reich der Geister ist entflohn . . ." Im Haß gegen die Folgen der Reformation sind sich alle Romantiker einig. Sie hat Wissen und Glauben in Gegensatz gebracht, wie es besonders Novalis immer wieder dartut. Wohl zu beachten ist aber dabei, daß Luther keineswegs für die Schäden der Reformation verantwortlich gemacht

1) Und welchen Grad religiösen Erlebens Tieck tatsächlich erreicht hat, beweist z. B. der Brief an Le Pique in „Dreihundert Briefe" 4, 93.

2) Man beachte beide Male die Verbindung von Religion und Poesie!

wird. Sein Lob als tiefsinniger Deutscher klingt allenthalben neben dem eines Hans Sachs, Dürer und Jakob Böhme [1]).

Auch die Mystik des 17. Jahrhunderts greift aufs Mittelalter zurück, auch sie löst sich dann vom Protestantismus, als sie sieht, daß die Verweltlichung, die sie bisher von der Kirche innerlich trennte, dort ebenfalls einriß, daß jetzt nur ein Klerikalismus anderer Farbe zu herrschen begann [2]). Denn die Mystik mußte sich eigentlich dem evangelischen Prinzip (freilich nur seinem Kern, nicht seiner Ausdeutung, wie z. B. der Rechtfertigungslehre) verwandt fühlen.

Die Romantiker aber sahen in der bekämpften Aufklärung ihres Zeitalters nur die gerade Fortsetzung eines (unechten!) protestantischen Geistes, im Rationalismus die Frucht einer in falsche Bahnen geratenen Reformation.

Das Wiederaufleben der Mystik ist für den Geist des 17. Jahrhunderts in hohem Grade charakteristisch. Sie knüpfte fast unmittelbar an die Mystik des 14. Jahrhunderts an, die schon dem realistischen 15. Jahrhundert fremd geworden war. Man grub ihre Quellen aus, Johannes Tauler wurde von neuem verehrt, an ihnen berauschen sich Gläubige und Dichter; ja diese geistliche Dichtung ist sogar die einzige in der Zeit, die auf dem Gebiete der Lyrik wirklich hervorragende Leistungen verzeichnen darf. Das Wiederaufleben jener Mystik hängt ebenfalls aufs engste zusammen mit der fortschreitenden Erstarrung des Protestantismus, der nicht erfüllte, was alle Gläubigen von ihm erwartet hatten, der „Steine statt Brot" reichte. Zwar hat man die Reformation die Tochter der Mystik ge-

---

1) „Sternbald" (Schr. 16, 335), ebda. S. 17 u. 111; ferner „Ideen" im Athenäum (1800) 3, 1.

2) Vgl. auch den Brief Solgers an Tieck v. 23. 11. 16 (in Solger 1, 468), wo Solger „von dem Unglück, das die lutherische Lehre in die Welt gebracht", redet. „Luther hat es indes nicht gewollt, und konnte es nicht wollen."

nannt [1]). Doch ist das nur in sehr beschränktem Maße richtig, vielleicht dann nur, wenn unter Reformation der prinzipielle Akt der Verinnerlichung des Christentums im Gegensatz zum päpstlichen Klerikalismus des 14. und 15. Jahrhunderts verstanden wird. Denn die Mystik will eben, wie Preger es ausspricht, „die Gemeinschaft mit Gott auf andere Weise als die Kirche" [2]). (Kirche darf natürlich hier nicht mit konfessionellem Christentum identifiziert werden.)

Alle, deren religiöses Sehnen, deren starke Empfindung in den gegebenen Verhältnissen ihrer Zeit nicht mehr Genüge fand, gingen auf dem Boden des Christentums den individuelleren Weg der Mystik. Damit aber mußten sie sich vom herrschenden Protestantismus entfernen, der, demokratisch geartet, schon durch seine Glaubenslehre die individuelle Selbstbetätigung in den Hintergrund stellt. Kennt er doch auch weder Heilige noch Heiligsprechung, ein Begriff, der dem der mystischen Vergottung so ungemein nahe steht. Hier ist nun auch die Grenze des Pantheismus erkennbar. Katholische Schriftsteller gestehen selbst, daß von ihm „zu den erhabenen Mysterien des Christentums, der Heiligung, nur ein Schritt" sei [3]).

Das veränderte, gereifte Naturgefühl der neuen Zeit gibt der Mystik des 17. Jahrhunderts ihre besondere Note. Protestanten und Katholiken treffen sich nunmehr in dieser Mystik, und es sind so persönliche Momente, die beide noch scheiden, daß es eigentlich unrichtig ist, von einer protestantischen Mystik zu sprechen. Bezeichnend ist, daß ein Mann wie Angelus Silesius, der die Mystik seines Jahrhunderts in fast typischer Weise vertrat, von beiden Konfessionen beansprucht wurde; daß man sich teilweise heute noch Mühe gibt, Prote-

---

1) So z. B. Windelband.

2) Geschichte der deutschen Mystik 1874 Bd. 1 S. 7.

3) Seltmann S. 65. — Wenn er auch natürlich die Kluft, die dieser Schritt nehmen soll, als Katholik gar nicht deutlich genug aufzeigen kann.

stantisches in ihm zu erkennen [1]). Der „Cherubinische Wandersmann" wurde auch von Protestanten aufgelegt; Angelus' Lieder sind in protestantischen, wie in katholischen Gesangbüchern zu finden. Die Mystik ist eben ein Gewächs zwischen den beiden Kirchen, wenn sie vielleicht auch in ihrer ganzen Empfindungswelt näher dem Katholizismus stehen kann, dessen Gefühlsleben ihr teilweise zugrunde liegt.

Als nun zu Ende des 18. Jahrhunderts mit einem neuen Sehnen, über die Grenzen des Alltags zu fliegen, selbstverständlich zugleich auch ein religiöses Suchen einsetzte oder vielmehr in verstärktem Maße auflebte, gewann auch die Mystik neues Existenzrecht. Den Mystikern fühlten sich die Romantiker der Jahre 1796—1800, also diejenigen, welche den kosmisch-romantischen Gedanken gestaltet und in die Welt geworfen hatten, urverwandt. Und wo sie jene in der Literatur der Vergangenheit trafen, begrüßten sie sie als gleichgerichtete Seelen. Romantik und Mystik entsprang ja vornehmlich dem Haß gegen rationale Knechtung. Romantiker und Mystiker wollten unmittelbar mit ihrem Gott verkehren. So erwuchs aus der nämlichen Gemütsdisposition die ähnliche Religiosität.

Mit der Mystik lebte der Zug zum Katholischen auf — als Gegensatz zum herrschenden Protestantismus. Ja diese Antithese ward geradezu identisch mit der Opposition Romantik/Aufklärung [2]). Auch jetzt freilich hätten orthodoxe Katholiken die Gesinnung der Romantiker (soweit sie natürlich nicht zuletzt mit fliegenden Fahnen ins päpstliche Lager übergingen) kaum ohne weiteres unterschrieben. Der Ausdruck „katholischer Protestantismus", wie Max Herrmann dieses Verhältnis benannt

---

1) So z. B. W. Schrader, Angelus Silesius und seine Mystik. Halle 1853.

2) Wie es sogar noch in den Darstellungen der Gervinus und Julian Schmidt nachklingt.

hat, trifft das Richtige, insofern die meisten Romantiker aus dem Protestantismus herkamen, seine Leitlinie niemals ganz aus dem Auge ließen, Katholisches aber auf den Protestantismus pflanzen wollten [1]).

Tieck hat rückblickend erkannt: „Bei meiner Lust am . . . Mystischen und allem Wunderbaren lag auch stets in meiner Seele eine Lust am Zweifel und der kühlen Gewöhnlichkeit und ein Ekel meines Herzens, mich freiwillig berauschen zu lassen“ (Solger 1, 373). Auf Arnim sei hier nur kurz hingewiesen [2]): auch bei ihm eine durchaus protestantische Gesinnung [3]). Und doch war Tieck an der Grenze, zur katholischen Konfession überzutreten (seine Familie hatte den Übertritt vollzogen), ganz wie so viele der Dichter des 17. Jahrhunderts. Seine „Genoveva“, die ihm zeitlebens eine der wertvollsten eigenen Dichtungen dünkte, galt geradezu als Tiecks katholisches Bekenntnis; allerdings war sie katholisch von einer Art, daß sie noch heute von mancher Seite für den Protestantismus gerettet wird — ganz wie die Poesie eines Angelus [4]).

Tieck selbst lebte in einer Grundstimmung, die der Mystik ein williges Ohr schenkt. Als ihm daher ein Zufall Jakob

---

1) Vgl. auch Ludw. Tieck über Calderon, Krit. Schr. 4, 215: „Wie übereilt, daß die Protestanten ihn für ihren Apostel, und wie vergeßlich, daß die Katholiken ihn für ihren Verteidiger halten mochten . . ., und es ist nicht übertrieben, wenn man behauptet, daß viele Protestanten, die Freunde der Poesie zu sein glaubten, zu einer gewissen Zeit viel katholischer waren, als die eifrigen Katholiken selbst.“

2) Br. Schönemann, A. v. Arnims geistige Entwicklung; Berlin 1912, hat die pietistischen Elemente in Arnim aufgedeckt. Vgl. ferner Arnims Lutherverehrung (Erneuerung des Thomasius), Kontroverse mit Brentano über Friedrich von Spee, keinen Sinn für Jakob Böhme und Dante.

3) Hier erinnere ich mich, bei Cagliostro gelesen zu haben, wie er über Norddeutschland klagt, das sich einfach nicht betrügen lassen wolle.

4) Vgl. Ranftl S. 6.

Böhmes Schriften in die Hände spielte, war er bald in tiefster Seele begeistert; der Boden war dem Mystiker bereits geebnet. In dessen Werken fand Tieck geformt, was er selbst oft dunkel geahnt hatte, und zwar in einer Weise geformt, daß ihm der Mystiker doppelt liebenswert erscheinen mußte. Tieck erfühlte beim Studium Jakob Böhmes nicht nur ein religiöses Naturerleben, wie es ihn selbst unklar durchströmte, sondern er sah sich auch einer Sprache gegenüber, deren Reichtum und Phantasie ihn berauschte, deren Symbolismus seinem eigenen Bemühen entsprach. Je weniger er in das wahre Wesen Böhmes einzudringen vermochte, desto phantastischer, wunderbarer, romantischer mußte ihm die Form entgegentreten.

Nur langsam gelang es Tieck, sich dem Banne Böhmes zu entziehen, der auf seine empfindsame Seele übermächtig gewirkt hatte [1]). Wie weit man allerdings von einem wirkbaren Einfluß der Schriften des Mystikers auf Tiecks Schaffen sprechen kann, ist eine andere Frage.

Böhmes Beziehungen zur Romantik im allgemeinen sind ein viel umstrittenes Problem, das eine erschöpfende Lösung noch nicht gefunden hat [2]). Über Böhmes Verhältnis zu Tieck dagegen dürfte es nicht mehr allzuviel Zweifel geben. Es ist fast nur literarischer Art, das heißt: Tieck hat wohl einzelne Bilder und Wendungen von Böhme übernommen, die Weisheit des Mystikers aber mußte ihm fremd bleiben, schon aus dem einen Grunde, weil Böhme ein ethisches Weltbild hatte, Tieck dagegen ästhetisch orientiert war. Es kann hier nicht meine Aufgabe sein, der Beeinflussungsfrage näher zu treten: Böhme ist Philosoph, und ihre Lösung darf an ästhetisch-ethischen Grenz-Untersuchungen nicht vorübergehen; sie würden den Rahmen meiner Arbeit überschreiten. Im einzelnen verweise

---

1) Sein Verhältnis zu Böhme zeichnet vornehmlich sein Brief an Solger (Solger 1, 325).

2) Vgl. Walzel.

ich auf die Arbeiten von Ranftl, Ederheimer, Mießner und Fenchel, in denen wenigstens das Material bereitgelegt wird. Hiernach kann nicht in Abrede gestellt werden, daß mancher Ausdruck, den Tieck in seiner Dichtung gebraucht, an Böhmes Weise anklingt. Aber auch dabei ist Böhme nicht als allein maßgebend anzusehen[1]). Man vergesse nicht, daß Tieck auch die mystisch-religiöse Lyrik gekannt hat, und daß gerade sie zweifelsfreie Spuren in Tiecks Dichtungen hinterließ. Ihre Symbole, ihre Wendungen, ihr Stil finden sich bei ihm.

Die religiös-mystische Lyrik steht nun allerdings der Mystik selbst oft außerordentlich nahe; gleichwohl ist ein unmittelbarer Zusammenhang in den meisten Fällen weder nachzuweisen noch überhaupt denknotwendig. Gleicher Glaube, gleiche Gemütsverfassung in derselben Zeitstimmung bedingen die Verwandtschaft der mystischen Philosophie mit dieser Lyrik. Als ein weiteres Moment jedoch tritt zu ihr die geistliche Anschauung, die ihre Gedanken schon seit langem aus dem tiefen Sinn der Psalmen schöpfte, jetzt im 17. Jahrhundert aber mit Vorliebe auf die Symbolik der Apokalypse oder des Hohen Liedes zurückgreift. Zum Dritten sind es die barocken Kunstformen des 17. Jahrhunderts, die der mystisch-religiösen Lyrik ihren Charakter geben. Dieser Umstand rückt die Lyrik auch an die Renaissancepoesie heran, die im übrigen einen ganz anderen Weg ging: Friedrich von Spee z. B. ist ohne sie nicht zu denken, wenngleich er sonst völlig jenseits der Opitzschule steht.

Jene drei Elemente fasse ich also zusammen als mystisch-religiöse Lyrik; in diesem Zusammenhang nur hat sie auf Tieck gewirkt. Es scheint mir vergebliches Beginnen, etwa Beziehungen zu einzelnen Schriftstellern nachgehen zu wollen; dies umsomehr, wenn ich an die Beeinflussungsmöglichkeit Tiecks im allgemeinen und an die besonderen Verhältnisse der Lyrik denke. Tieck hat gehört und gelesen und wieder gelesen, manches klang

1) Wie es namentlich allzukühn Ederheimer getan hat.

ihm verwandt, schmeichelte seinen Sinnen, und so nahm er es in die eigene Produktion auf.

Die eigentliche Renaissancepoesie soll in meinen Untersuchungen ausgeschaltet werden. Sie ist von einem großen Teil der Lyrik des 18. Jahrhunderts vor Goethe überhaupt nicht zu trennen, andererseits verspricht nur eine Untersuchung ihrer Beziehungen zur gesamtromantischen Lyrik (namentlich unter Berücksichtigung der Gedichte der beiden Schlegel) wirklichen Erfolg.

Nicht für unwahrscheinlich halte ich, daß Tieck schon früh mit der mystisch-religiösen Lyrik bekannt geworden ist und somit ihren Einfluß erfahren hat. Wann er sie kennen lernte, läßt sich freilich schwer ermitteln: beim Durchsehen der Gebetbüchersammlungen jedenfalls, und späterhin durch Vermittelung seiner Freunde, der Schlegel und Novalis [1]). Gerade diese mögen ihn erst auf die religiöse Lyrik im ganzen Umfange hingewiesen haben. In den Jahren 1795/96 erschien aber auch Herders „Terpsychore", die in einer kongenialen Verdeutschung von Jakob Baldes „Hymnen" charakteristische religiöse Lyrik aus dem 17. Jahrhundert brachte. Liest man die Gedichte Tiecks chronologisch, so fällt einem wohl vor 1797 eine Wendung auf, wie: „wollüstige Töne . . . die Wipfel neigen mit stiller Andacht sich . . . heiliges Entzücken . . ." jedoch nach dieser Zeit begegnen wir dort: „Blumenandacht" (Ged. 2, 141), „braune" Schatten usw. Mießner weist auf das Vorbild Böhmes hin. Ich möchte aber auch hier [2]) die dringende Forderung stellen, den Einfluß der geistlichen Lyrik des 17. Jahrhunderts nicht zu übersehen. Wohl verkenne ich nicht die Schwierigkeiten einer Beweisführung, glaube mich aber vornehmlich auf die Menge der poetisch-lite-

1) A. W. Schlegel hatte großes Interesse an katholischen Gebetbüchern. In Göttingen sah er die reichhaltige Gebauersche Sammlung durch. Betreff Novalis' bedarf es wohl keines besonderen Hinweises.

2) Wie unten bei der „Genoveva"

rarisch gefaßten Formen des religiösen Gefühlsausdruckes stützen zu dürfen, die wir bei Tieck ebenso wie bei der geistlichen Lyrik des 17. Jahrhunderts vorfinden. Böhme war eben nicht Poet, wenn er auch mitunter poetische Bilder gebrauchte. Es liegt doch auch viel näher, den Tieckschen Stil, so weit er an das 17. Jahrhundert anklingt, wiederum bei Lyrikern zu suchen als in der Sprache eines Philosophen, wenn diese auch noch so blumenreich ist. Ich habe ferner darauf hingewiesen, daß Gedichte Tiecks bereits im Jahre 1797 die Sprache der mystisch-religiösen Lyrik führen, während doch der Einfluß Böhmes frühestens in die erste Hälfte des folgenden Jahres angesetzt werden darf. Daß Tieck allerdings auch Böhmesche Bilder verwertete, leuchtet ohne weiteres ein. Es ist vor allem dort geschehen, wo Tieck versucht hat, Böhmesche Gedanken zu erfassen und poetisch zu paraphrasieren.

Der Einfluß der geistlichen Lyrik des 17. Jahrhunderts ist vom Jahre 1797 ab bis etwa 1804 stark zu spüren. In erster Linie geht er auch in die „Genoveva" ein, die in Jena im Kreise der Freunde, Novalis' und der Schlegel, zur Vollendung reift. Die „Genoveva" ist ein Gipfel sowohl Tieckscher Kunst wie der der früheren Romantik überhaupt; als solcher wurde das Trauerspiel immer von Tieck geschätzt und fast wie ein fremdes Wunder betrachtet. In ihr steckt zu einem großen Teile auch der Katholizismus des 17. Jahrhunderts, wie er sich in Calderon und der geistlichen Dichtung Deutschlands einerseits zeigt, andererseits an die Mystik Jakob Böhmes grenzt. Es sei hier auf die erschöpfenden Untersuchungen Josef Ranftls verwiesen, denen ich nichts Neues hinzufügen kann. Was dort allgemein als archaisierende oder religiöse Ausdrücke festgestellt wird [1]), findet sich fast durchweg auch in der mystisch-religiösen Lyrik des 17. Jahrhunderts, und die Terminologie ließe sich sogar noch erheblich vermehren. Die von Ranftl mit englischen Vorbildern

---

1) Ranftl S. 195, 203.

erklärte Verwendung antiker Metaphern, Sirene für Nachtigall u. a., sind besonders in der geistlichen Lyrik des 17. Jahrhunderts gebräuchlich, wie auch bei Herder-Balde [1]).

Eine charakteristische Seite der gesamten religiösen Lyrik jener Zeit ist ferner das Tändelnde, Spielende, das die Empfindung über die Betrachtung stellt; dieses Moment ist ja gleichfalls in der „Genoveva" außerordentlich stark vertreten. Und Tieck war sich dessen selbst bewußt. Gerade damit wirkte er auf andere, und Solger spricht sich in seinem kritisierenden Brief auch darüber aus: „Sie haben gewiß gemeint, es sei mir das Spielende in der Religion an der Genoveva anstößig. Vielmehr hat mich dieses recht eigentlich ergriffen, und ich möchte sagen: getröstet . . . so habe ich eine besondere Liebe für Spees Gedichte dieser Art; dieser hat darin eine Innigkeit, welche an das Pietistische grenzt" (Solger 1, 469). Desgleichen hat Tiecks Gedicht „Stabat mater", das 1804 geschrieben ist, in jenem Punkte Solgers Anerkennung gefunden: „ . . . Sie finden es religiös. Wie freut es mich, daß Sie die kindlich spielende Seite der Religion fühlten . . ." (Tieck an Solger bei Solger 1, 453).

Nun erscheinen aber auch in der übrigen Lyrik Tiecks Ausdrücke und Wendungen wie: „das Morgenrot entströmt den süßen Wunden" (1800. Ged. 1, 135); „küssend aufgesogen" (1801. Ged. 1, 76); „er verschmacht in Liebesbrünsten und in Gott entfleußt sein Geist" (1801. Ged. 1, 91); die katholisierende Schilderung in den „Zeichen im Walde" (1801. Ged. 1, 26) [2]); „Aus fünf Quellen wonnig blutend" (Ged. 1, 126); dann ein Gedanke, der von Angelus Silesius sein könnte (1798. Ged. 2, 137);

---

1) Vgl. A. Henrich, Die lyrischen Dichtungen Jak. Baldes. Straßb. 1915. Die Ergebnisse konnten hier nicht mehr berücksichtigt werden.

2) Das Gedicht selbst allerdings hätte ein wahrer Katholik zweifellos anders enden lassen!

das Spiel der „süßen Schmerzen“, der „süßen Pein“, der „schönen Schmerzen“, das freilich schon früher anklingt, wird jetzt vertieft und mutet gegen das konventionelle „bittersüß“ (γλυκύπικρος), das seit dem 17. Jahrhundert wieder in unserer Lyrik ertönt, als wahrhaft empfunden an. Die Farbe „blau“ findet sich: „Blaue Wunder“, „blaueste Blumen“, „blaue Strahlen“. Das Echo beginnt seine Rolle zu spielen, ein Lieblingsmotiv Frdr. Spees, wenn es auch nicht wie bei W. Schlegel u. a. nach dem Vorbilde der Renaissancelyrik als antwortend auftritt. Alte Formen wie „seynd“; „willt du“; „fahn = fangen; „flimmen“ = leuchten; „röthend = rot; „kleine sein“; „sahe“ (paragogisches e). Doppelte Negation: „nimmer nicht“, „kein Wort niemals“. Die Diminutive häufen sich: Stimmlein, Hirschlein, Häuptlein. „Gras und Laub“ als stehende Verbindung, „Palmen“, „Granaten“, „Lilien“, „Rosen“, „Tulipan“, „Violen“, „Harfentöne“ haben literarische Vorbilder im 17. Jahrhundert, ebenso der „Himmelsbogen aus Kristall“. Die Form des Wettgesanges (nicht Zwiegespräches) ist hier zu verzeichnen (1798. Ged. 1, 17).

Auffallend ist auch die jetzt in Tiecks Lyrik gehäuft auftretende Nebeneinanderstellung einsilbiger Hauptwörter, die modernem Geschmack nicht zusagen will, für die gesamte Lyrik des 17. Jahrhunderts hingegen, natürlich auch für die geistlichen Lieder, bezeichnend ist. Dies geht letzten Endes auf ein in den Poetiken jener Zeit gelehrtes Quantitätsgesetz zurück, das zuläßt, alle Einsilber auch als kurz zu gebrauchen. Berühmt ist das von Koberstein[1]) angezogene Beispiel aus Gryphius: „Und Sand, Dampf, Staub, Rauch und Kalk . . .“ Zweifellos gibt eine gemäßigte Anwendung dem Vers einen eigenartigen, pikanten Klang, der Tieck zur Nachahmung gereizt haben mag. Der Wunsch nach volltönenden Vokalen wird eben hier erfüllt[2]). Seit dem Jahre 1798 begegnet uns diese Stilbesonder-

---

1) Grundriß d. Gesch. d. d. Nat.-Lit. ^{5}3, 573.

2) Auf den auch Mießner hinweist.

heit, am meisten um 1803. Ich will aus der großen Menge nur ein paar Beispiele anführen:

„Leid, Weh, Not“ (Ged. 1, 207);
„Lust, Schmerz, Sehnen, Ahndung“ (ebda.);
„in Wald, Burg, Tal“ (1, 204);
„denn Trost, Schmerz, Trug“ (1, 190);
„ein schwarz Gewässer, Gram, Qual, Angst und Weinen“ (1, 188);
„Wald, Burg, Strom“ (1, 344).

Manche der oben angeführten Ausdrücke gehören freilich der traditionellen Lyrik an und sind ebenso bei Bürger, wie selbst bei Goethe zu finden. Ich bemühte mich indes, bei meiner Aufzählung alles auszuschalten, was Tieck nur der zeitgenössischen Dichtung zu verdanken haben könnte [1]). Nun häufen sich aber gerade seit 1797 obige Formen in merkwürdiger Weise; so darf wohl mit einiger Sicherheit auch auf einen weiteren Einfluß geschlossen werden, nämlich den der Lyrik des 17. Jahrhunderts und vorzüglich eben der geistlichen Lyrik. Selbstverständlich mag Tieck — das soll nicht außer Acht gelassen werden — das eine oder andere Bild, das sich ähnlich dort findet, selbst geprägt haben. Ihm war eben zweifellos eine ähnliche Naturstimmung eigen. So glaube ich ihm vielleicht den charakteristischen Begriff „Blumenandacht“, der einen großen Teil der Lyrik des 17. Jahrhunderts gut kennzeichnen würde, zuschreiben zu dürfen. 1798 wendet Tieck den Ausdruck zum ersten Mal an.

Vom Jahre 1798 an nimmt überhaupt der Einfluß jener Lyrik, sei es unmittelbar, sei es durch das Medium Novalis, in Tiecks Dichtung stark überhand [2]). Dazu kommt jetzt eine

1) Wie z. B. die Ausdrücke: Süß, brünstiglich, Wollust, flammend, Blümelein, Flügel des Windes. . . .

2) Tieck beabsichtigte gemeinsam mit Novalis' Bruder, Karl v. Hardenberg, ein Gesangbuch herauszugeben; vgl. Brief W. Schlegels an

musikalisch-religiöse Stimmung, die in seinem Charakter bereits angelegt, sich schon vereinzelt im Preis der „Töne“ gezeigt hat. Vor allem durch Wackenroders Freundschaft ist sie dann zu einer Vertiefung gelangt, wie sie sich in den Gedichten über Musik 1802 offenbart [1]).

Ein paar Worte darüber mögen hier eingefügt werden, wenn auch nicht allein das 17. Jahrhundert dabei in Betracht kommt. Obwohl selbst in außerordentlichem Grade musikalisch [2]), hat es dennoch vielleicht nur an der religiösen Grundlage mitgewirkt. Denn neben der Lyrik und neben Böhme, der den Tönen eine metaphysische Bedeutung gibt, darf gerade hier, im Religiös-Musikalischen, der Einfluß Herders nicht übersehen werden.

Herder stellt tiefgehende Betrachtungen über das Wesen der gottesdienstlichen Musik an (Werke ed. Suphan 16, 253 ff.). Andacht ist ihm „die höchste Summe der Musik, heilige, himmlische Harmonie“. „Die tiefste Grundlage der heiligen Musik ist wohl der Lobgesang“. Den christlichen Hymnen habe das ebräische Psalmenbuch, in dem der Geist der Tonkunst am innigsten wohne, Materien gegeben.

Die Psalmendichtung, deren Blütezeit bereits im 16. Jahrhundert begann, hat im 17. Jahrhundert ihren Höhepunkt erreicht; und auch die Hymnenforschung findet reiche Frucht in jener Periode. Die lateinischen Hymnen eines Jakob Balde sind von Herder mit liebevollem Verständnis verdeutscht worden. Friedrich v. Spee und seine Nachfolger haben der lateinischen endlich eine deutsche Hymnendichtung entgegengesetzt [3]). Her-

---

Bernhardi in „Dreihund. Briefe“ 3, 67, ein Plan, aus dem nichts geworden ist; Tieck war eben doch zu wenig ein geistlicher Sänger.

1) Vgl. Fr. Schlegel, Werke 5, 219 (= Athenäum 3, 58): „Es ist der himmlische Hauch, der uns in den Tönen der Musik berührt.“

2) Ein großer Teil der Lyrik ist nur für Melodien geschrieben, was andererseits auch das Überhandnehmen der Form erklärt; die Hymnendichtung wird auch von fast allen weltlichen Poeten gepflegt.

3) Vgl. die „Vorred' autoris“ zur „Trutz-Nachtigall“.

der selbst tritt mit Eifer für eine „Wiedereinsetzung" der musica sacra auf Grund des alten Rituals ein; er bedauert es, daß die Zeit der christlichen Kirchenmusik vorüber ist (Werke 16, 133). Doch hofft er, daß Cäcilia vom Himmel wiederkehren wird: so „könnte in der protestantischen Welt geschehen, was in ihr vielleicht noch nicht getan ist" (Werke 16, 267). Auf diesem Gebiet wenigstens erweist sich auch Herder als katholischer Protestant [1]).

Die religiöse Musik ist wohl vornehmlich ein katholisches Element und auch der Mystik nahe verwandt. Das Luthertum kennt eigentlich nur den Gemeinde-(Volks-)gesang [2]). Die Klöster waren eine besondere Pflegestätte der aristokratischen Musik, für die in erster Linie das einzelne Instrument von Bedeutung ist. Viele religiöse Gemälde weisen ein solches auf, und Tieck mag in Dresden, wo er um 1800 weilte, auch diese Seite des Katholizismus haben auf sich wirken lassen. Die katholische Lyrik des 17. Jahrhunderts zählt häufig genug Musikinstrumente auf, die zum Lobe Gottes ertönen sollen [3]). Vielleicht darf hier auch an ein Bekenntnis Joachims von Fiore erinnert werden. Wie er berichtet, habe sich ihm das Mysterium der Trinität Gottes in der Musik des Pfingstfestes erschlossen.

---

1) Es ist nicht uninteressant zu beobachten, wie heutzutage, wo sich der Protestantismus wieder in stärkerem Maße von der starren Orthodoxie zu emanzipieren scheint, gleichzeitig auch das Bedürfnis nach einer musica sacra im Gottesdienst neu auflebt.

2) Auf das Problem dieses prinzipiellen Unterschiedes kann ich leider hier nicht eingehen, da es mich zu weit abführen würde.

3) Ich nenne beispielsweise bei Friedrich v. Spee: Cither, Leyer, Geige, Dulcian, Harfe, Zink, Ried, Pfeife, Laute.

Das Andenken Friedrich von Spees ist im 18. Jahrhundert erloschen. Nur den Gegner des Hexenwesens feiern am Ende des Aufklärungsjahrhunderts einige Zeitschriften [1]). Als Lyriker und geistlicher Sänger lebte er allein in den christlichen Gesangbüchern fort. Auch er wurde zur Zeit der Romantik neu entdeckt: die verwandte Seelenstimmung erkannte seine Bedeutung. In weitere Kreise endlich brachte ihn Fr. Schlegel. Und wenn W. Schlegel an Tieck schreibt: „Die Trutznachtigall von Spee haben wir ebenfalls unterdessen entdeckt, und Deine Schwester besitzt sie jetzt sogar eigen. Ich weiß nun, wo sich so manche Lieder herschreiben, die ich in meinen katholischen Gesangbüchern lange geliebt und bewundert habe" (Holtei Br. 3, 289), so möchte man fast annehmen, W. Schlegel sei in eigenem Finderglück auf Spees Dichtungen gestoßen. Nun beginnt ein neuer Siegeszug der „Trutznachtigall". Fr. Schlegel erneuert sie in der subjektiven Art, in der fast alle Romantiker der historischen Entwickelung gegenüberstanden, im „Poetischen Taschenbuch für das Jahr 1806"; übrigens mit dem bezeichnenden Hinweis „geistliche Volkslieder". Denn das Volksliedhafte ist es, das nunmehr auch an Spee gewertet wird, und so kommt Spee ins „Wunderhorn" [2]). Im Lutherjahr 1817, das Arnim den Mathesius erneuern läßt [3]), gibt dann Brentano „eine wörtlich treue Ausgabe" der „Trutznachtigall" heraus, bei der nur die Rechtschreibung modernisiert ist.

Jetzt strömt aber auch die ganze Flut der romantisch-geistlichen Dichtung über Zeitschriften und Almanache, immer mehr

---

1) So: Würzburger wöchentlicher Anzeiger von gelehrten Gegenständen 1797 S. 301 u. 420. Journal von und für Deutschland 1785 Nr. 2. Morhof erwähnt Spee nicht. Leibniz schätzte seine Gedichte nicht, aber lobt ihn als Bekämpfer des Hexenwesens.

2) Bd. 1 S. 163, 167, 173. Dazu Brief Brentanos an Arnim vom 2. 4. 05 (Steig 1, 137).

3) Auch Arnim hat übrigens für Spee ein Lob übrig (Werke 7, 266).

geht man auch der übrigen Lyrik des 17. Jahrhunderts nach und bemüht sich, sie zu neuen Ehren zu bringen [1]).

Wie stand Ludwig Tieck der Ausbreitung dieser Bewegung gegenüber? Wir haben gesehen, daß er die charakteristische geistliche Lyrik des 17. Jahrhunderts wohl gekannt hat; ihre Stimmung und vereinzelt der Geist ihrer Formen schwingt auch in seiner Lyrik nach; in den ersten Jahren nach 1800 hat er sogar ganz erheblich unter diesem Einfluß gestanden. Ein geistlicher Liederdichter jedoch ist Tieck niemals geworden, das lag seiner Natur ferne.

Die Sonette an Alma (Ged. 1, 185 ff.) sind ohne Bekanntschaft mit den Minnesängern ebensowenig zu denken, wie ohne intime Kenntnis der geistlichen Minnesänger des 17. Jahrhunderts. Aber gerade hier fällt uns eine nicht uninteressante Erscheinung auf: haben die geistlichen Hymnendichter die Worte der Minne auf Gott und die Heiligen angewendet, so ist Tieck diesen Weg wieder rückwärts geschritten und hat eine Geliebte (in einem geplanten Roman) im Tone der geistlichen Minne besungen [2]).

Als bald nach 1800 die neuerweckte geistliche Liederdichtung Deutschland überschwemmt, tut Tieck nicht mit. Er schwärmt auch nicht mit für Spee und Silesius, wie so viele seiner Zeitgenossen [3]). Er hält sich den Almanachern fern, die der geistlichen Liederdichtung liebevolle Aufnahme gewähren. In einer Rezension von Friedrich Ast, die in ihrem schwülstigen Stil an die Dichteranhimmelung des 17. Jahrhunderts erinnert, wird Tiecks Mitarbeit vermißt: „Verlangend hofften wir auch Ludwig Tiecks Stimme . . . zu vernehmen, aber wir fanden ihn in

1) Vgl. auch das „Wunderhorn"; dazu K. Bode, Die Quellen des Wunderhorns = Paläſtra 1910, Berlin.

2) Freilich ist dieser „Alma" eine allegorische Bedeutung nicht abzusprechen.

3) Franz Horn, Vorlesungen S. 38, Varnhagen v. Ense in den „Denkwürdigkeiten" 1, 402, Eichendorff, Lit. Gesch. (1879) S. 393.

dem Violengange nicht, unter den Lilien wird er strahlen" [1]). Die „Lilien" sind nun freilich leider nicht mehr zum Blühen gekommen. Im „Poetischen Journal" wird seine Mitarbeit verkündet, doch ist dort ebensowenig von Tieck zu finden wie in fast allen übrigen Almanachen, die in unendlicher Zahl dem Boden der Romantik entsprossen.

Das ist wohl mit anderem als nur mit Tiecks Arbeitsunlust zu erklären. Das Aufflammen solcher Art von Lyrik war ihm jetzt in der Seele zuwider. Es gehörte auch zu den „Fieberkrankheiten", von denen er an Solger schreibt (Solger 1, 373). Und diese Ausartung mag ein gut Teil dazu beigetragen haben, daß Tieck in seinen späteren literarhistorischen Darstellungen für den „männlichen" Opitz eine Lanze bricht (s. S. 27). Er, der früher die inhaltslosen Gedichte verteidigte, und selbst manche Wortphantasie komponiert hat, spottet jetzt, 1805, über das Reimgeklingel der Sonettisten, die ihre Muster in Philipp von Zesens Garten und in der blumigen Pegnitz-Schäferei fanden (Ged. 2, 260 ff.); und im gleichen Jahre gelingen ihm Gedichte (freilich nur Gedichtskizzen), die in dem echten Leben, das sie zeichnen, mitunter an Liliencronsche Kunst gemahnen (Ged. 2, 98 ff.).

---

1) Vgl. Bibliographisches Repertorium (1910) 5, 86.

V. Zusammenfassung.

Ludwig Tiecks Beziehungen zur deutschen Literatur des 17. Jahrhunderts sind, wie wir gesehen haben, ebenso zahlreich wie vielseitigen Charakters. Von dem bereits vorromantischen Bestreben ausgehend, auf die Kunst und Literatur der deutschen Vergangenheit zurückzugreifen, brachte auch er die erforderliche Einstellung auf den altdeutschen Ton mit, wie er noch in Grimmelshausen und Moscherosch anklingt.

Die Zeitströmung mit der unechten Empfindelei einer Überkultur, mit der selbstherrlichen Blasiertheit einer rationalisierten Gesellschaft mußte tiefer angelegte Seelen eine echte, nicht snobistische Freude an der alten Kraft erleben lassen. Sie erfühlten auch die Romantik eines Grimmelshausen, eines Moscherosch, und die altdeutsche Mystik gewann erst für sie wieder Bedeutung. Wie dann das 17. Jahrhundert selbst eine Periode war, die in merkwürdigem Zusammenklang äußersten Realismus und tiefste Mystik vereinte[1]), so ertönte dieser scheinbar disharmonische Akkord auch in den einzelnen Persönlichkeiten der Romantikerzeit.

Stellt dieser ein besonderes Merkmal romantischen Wesens dar, so dürfen wir vor allem auch an Tiecks Romantikerseele nicht zweifeln; und eine Untersuchung wie die vorliegende hat neben sonstigen Ergebnissen Tiecks ursprüngliche romantische Anlage erschließen lassen.

---

1) Auch die spanische Malerei ist dafür charakteristisch: es sind nur nebeneinander die Namen Murillo und Velazquez zu nennen; und Spaniens Einfluß erstreckte sich gerade im 17. Jahrhundert auch auf Deutschland.

Tieck war der erste, der auf die volkstümlichen Schriftsteller des 17. Jahrhunderts begeistert hinwies, er hat weiterhin früh genug sich in dessen Mystik vertieft. Als der romantische Freundeskreis in engerer Verbindung zusammentrat, brauchte Tieck nicht erst zum Proselyten gemacht zu werden; er vertrat persönlich wesentliche Prinzipien romantischer Weltanschauung, die auf die Freunde ebenso anregend gewirkt haben mußten, wie er selbst von diesen wertvolle Befruchtung empfing.

Nun gehört zwar Tieck zweifellos zu den hervorragenden Faktoren im Romantik-Komplex, da wo dieser mit der Geistesrichtung wie mit den einzelnen Erscheinungen des 17. Jahrhunderts Berührung fand. Jedoch die eigene Art eines solchen Verhältnisses zweier Zeitepochen zueinander, von denen noch dazu die eine nicht unmittelbar aus der anderen herauswächst, bringt es mit sich, daß die einzelne Persönlichkeit niemals die tatsächlichen geistigen Beziehungen widerzuspiegeln vermag. Erst eine Untersuchung auf breitere Basis gestellt, nicht von dem individuellen Schaffen des Dichters, sondern von den wirkbaren Geisteskräften selbst ausgehend, vermag brauchbare Ergebnisse zu liefern, indem sie d e n Wesenszug der Romantik erschließt, der sie zur Literatur des 17. Jahrhunderts hingeführt hat.

Denn tatsächlich bestehen nicht nur zahlreiche literarische Berührungen zwischen den Werken der Romantikerzeit und denen des genannten Jahrhunderts, sondern wir können, was vielleicht gewichtvoller ist, die wirkliche Neuentdeckung des literarischen 17. Jahrhunderts seit den Romantikern und durch sie, als Urheber, verzeichnen.

Nur kurz sei hier auf die Literaturgeschichte im allgemeinen, auf die zahlreichen charakteristischen Neuausgaben, Biographien und Sammlungen, die seit etwa 1820 in Unmenge entstanden, im einzelnen hingewiesen. Die Namen Meusebach, Wilh. Müller, K. Förster seien beispielshalber genannt [1]). Für die

1) Vgl. die Zusammenstellung im Anhang.

Geschichte der Lyrik namentlich werden sich aus der Erkenntnis, daß die Romantik bewußt auf innere und äußere Form und Stimmung der Lyrik des 17. Jahrhunderts, in erster Linie der religiösen (die die weltliche vielfach in den Schatten stellt) zurückgriff, wertvolle Beobachtungen ergeben. Sie sind aus dem Grunde besonders interessant, weil man am Ende des 18. Jahrhunderts mit der Lyrik des 17. Jahrhunderts ernstlich aufräumt (Goethe an der Spitze) — um bald darauf unter einem neuen Gesichtswinkel doch wieder 17. Jahrhundert-Lyrik zu dichten. Für diese Tatsache konnten im vorhergehenden IV. Abschnitt kaum Andeutungen gegeben werden, vor allem darum, weil eine derartige Untersuchung nur im Zusammenhange Sinn erhält, und gerade Tieck stark durch seine Umgebung beeinflußt wurde.

Wenn oben gesagt werden durfte, Tieck könne für die Beziehungen der Romantik zum 17. Jahrhundert immerhin als einer der Hauptvertreter gelten, so ist dies auch noch in einem zweiten Punkte nur bedingt richtig. Tieck schätzte wohl das Volkstümliche eines Grimmelshausen, er nahm es aber nicht, oder so gut wie nicht, in sein Schaffen auf, um es etwa auf diese Weise in seiner Mitwelt wieder zu erwecken. Das taten, wie bereits erwähnt, spätere, Arnim vor allem und Brentano.

Tieck wandte sich ferner wohl zur Mystik des 17. Jahrhunderts; er liebte dessen religiöse Lyrik; aber auch hier ging er nicht den Weg weiter, auf den er kaum recht den Fuß gesetzt hatte.

So steht Tieck am Beginn einer eigentümlichen Entwickelung nach diesen zwei Seiten hin: volkstümlich-altdeutsch, mystisch-religiös. Doch bleibt er im großen ganzen nur der Zuschauer: er sieht, wie andere ausführen; wie die Quelle zum rauschenden Strome wird. Und nun, aus dieser Objektivität heraus, wird er doppelt über den Gang der Ereignisse, namentlich soweit sie die mystisch-religiöse Seite betreffen, verstimmt.

Solches Verhalten erklärt sich natürlich aus Tiecks persönlicher Entwicklung: er hat immer eine tüchtige Dosis „gesunden Menschenverstand“ vom Vater her beibehalten; er ist andererseits immer die eigenwillige Poetennatur geblieben, die zwar in mancher Richtung mitschwimmt, im innersten Kerne jedoch gleichwohl die individuelle Linie der vorgezeichneten Persönlichkeitsentfaltung nicht verlassen kann.

Anhang.

Hier gebe ich eine Übersicht über die letzten Auflagen bedeutender Schriftwerke aus dem 17. Jahrhundert, von denen in der Romantikerzeit Neuausgaben entstanden, oder die sonstwie das Interesse der Romantiker erregten. Die Zusammenstellung, für die ich hauptsächlich Goedeckes Grundriß[2] Bd. 3 und die Bücherlexika von Heinsius und Kayser zu Rate gezogen habe, macht keinen Anspruch auf Vollständigkeit.

Böhme, J., Schriften, Amsterdam 1720.
 — Aurora, Berlin 1780.
 — Auszug aus den allermerkwürdigsten Stellen aus dem Schriften J. B.s, Basel 1800.
 — Auszug aus seinen Schriften, Frankfurt a. M. 1801. Jakob Böhmes Schattenriß, Riga 1788.

Fleming, P., Gedichte, 1685.
 — Erlesene Gedichte (ausgew. von G. Schwab), Stuttgart 1820.
 — Auserlesene Gedichte, Zwickau 1823.
 — Bibliothek deutscher Dichter[1]), Band 7.

Gerhardt, P., Geistliche Andachten, Zerbst 1707; Wittenberg 1723.
 — Geistliche Lieder, vollständiger Abdruck, Wittenberg 1822; 1827.
 — Auswahl aus seinen Liedern, Bremen 1817; 1828.
 — Bibliothek deutscher Dichter[1]), Band 3.

Gryphius, A., Gedichte, Breslau und Leipzig 1698.
 — Auswahl in Bibliothek deutscher Dichter[1]), Band 2.
 — Tiecks „Deutsches Theater“, Band 2 (1817).

Hofmannswaldau, H. v., Auserlesene Gedichte, Leipzig 1734.

Lohenstein, D. C. v., Arminius, Leipzig 1731.
 — Sämtliche Gedichte, Leipzig 1733.
 — Poetische Werke, Leipzig 1748.

Moscherosch, M., Philanders Gesichte, 1677.
 — Satirische Schriften, Berlin 1830.

---

1) Herausgegeben von Müller, W., und Förster, K., Lpz. 1822—28.

Opitz, M., Gedichte, Zürich 1745; 1755 (Bodmer und Breitinger); Frankfurt 1724.
— Auswahl in der Sammlung von Zachariae, 1766.
— Auserlesene Gedichte und Weckherlins Gedichte, Zwickau 1823.
— Bibliothek deutscher Dichter. Band 1.

Reuter, Chr., Schelmuffskys . . . . Reisebeschreibung, Frankfurt und Leipzig 1750.
— Schelmuffskys Reisebeschreibung, [Düsseldorf] 1818.
— Schelmuffskys Reisebeschreibung, [hrsg. v. Hassenpflug 1823].
— Schelmuffskys seltsame Abenteuer . . . Berlin 1821.

Rist, J., Schriften, 1659.
— Das friedeliebende Deutschland, Berlin 1806.
— Bibliothek deutscher Dichter, Band 8.

Silesius, Angelus, Heilige Seelenlust, 1702.
— Heilige Seelenlust, München 1826.
— Geistliche Sprüche aus dem cherubinischen Wandersmann, Berlin 1820.
— Cherub. Wandersmann, München 1827; 1829.
— Bibliothek deutscher Dichter, Band 9.

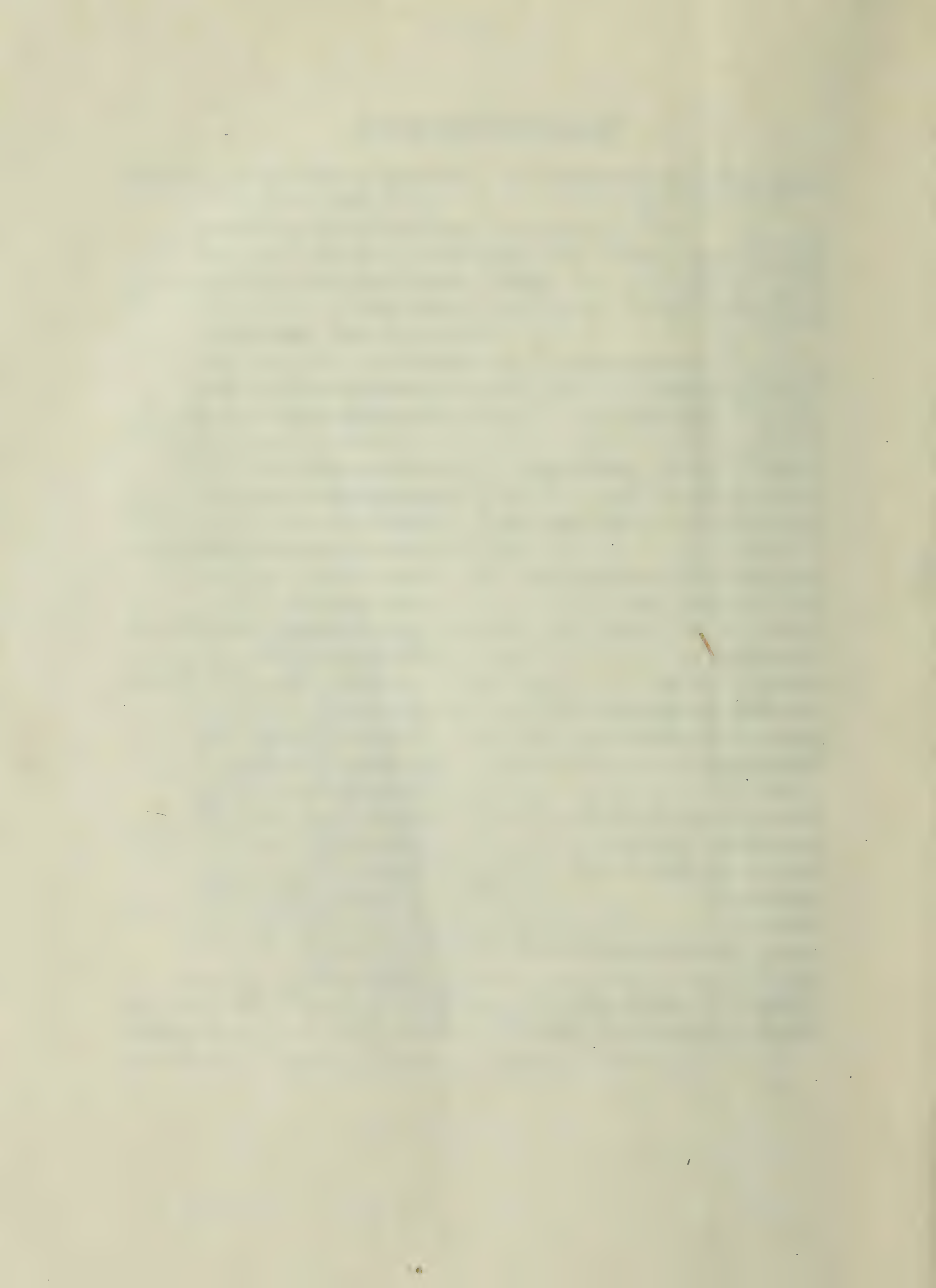
Spee, Fr. v., Trutznachtigall, Köln 1709.
— Auserlesene Gedichte (hersg. von Wesenberg), Zürich 1802.
— Truz Nachtigal (Clemens Brentano), Berlin 1817.
— Trutznachtigall, Cöln 1812.
— Tugendbuch, Coblenz 1829.
— Bibliothek deutscher Dichter, Bd. 12.

Weckherlin, Gedichte, 1648.
— Auserlesene Gedichte, Zwickau 1823.
— Bibliothek deutscher Dichter, Band 4.

Weise, Chr., Die drei Ertznarren, Augsburg 1710.
— Auszug in A. v. Arnims Wintergarten, 1809.

Außerdem enthält die „Bibliothek deutscher Dichter des 17. Jahrhunderts“ noch Auszüge aus Abschatz, Heinrich Albert, S. Birken, Simon Dach, Fr. v. Logau, J. Lund, D. Morhof, Olearius, Roberthin, Scultetius, D. Schirmer, Schottel, Schwieger, Tscherning.

Namenverzeichnis.



Lebenslauf.

Geboren bin ich, Frank Riederer, am 28. Juni 1885 zu München als Sohn des jetzt verstorbenen Kaufmanns Franz X. Matthäus Riederer und seiner Ehefrau Anna Maria, geb. Lang. Ich bin bayerischer Staatsangehöriger und katholischer Konfession. Nach vierjährigem Aufenthalt an der Dom-Volksschule besuchte ich das Kgl. Wilhelms-Gymnasium zu München und bestand Juli 1904 das Abiturientenexamen. Sodann trat ich in das Heer ein, wurde Offizier, nahm aber bereits 1910 krankheitshalber meinen Abschied. Ich verbrachte nun das Sommersemester 1910 an der Universität Wien, von Winter 1910/11 bis Winter 1913/14 studierte ich an der Universität Berlin und bezog Sommer 1914 die Universität Greifswald. Mein Wohnort ist jetzt Charlottenburg-Berlin.

Bei folgenden Herren Dozenten hörte ich Vorlesungen oder nahm an Übungen teil:

Wien: Jodl, Minor, Arnold, Ewald.

Berlin: Stumpf, Erich Schmidt, Roethe, Wölfflin, Goldschmidt, R. M. Meyer, Frey, Dessoir, Bäsecke, Max Herrmann.

Greifswald: Rehmke, Ehrismann, Semrau, Heller.

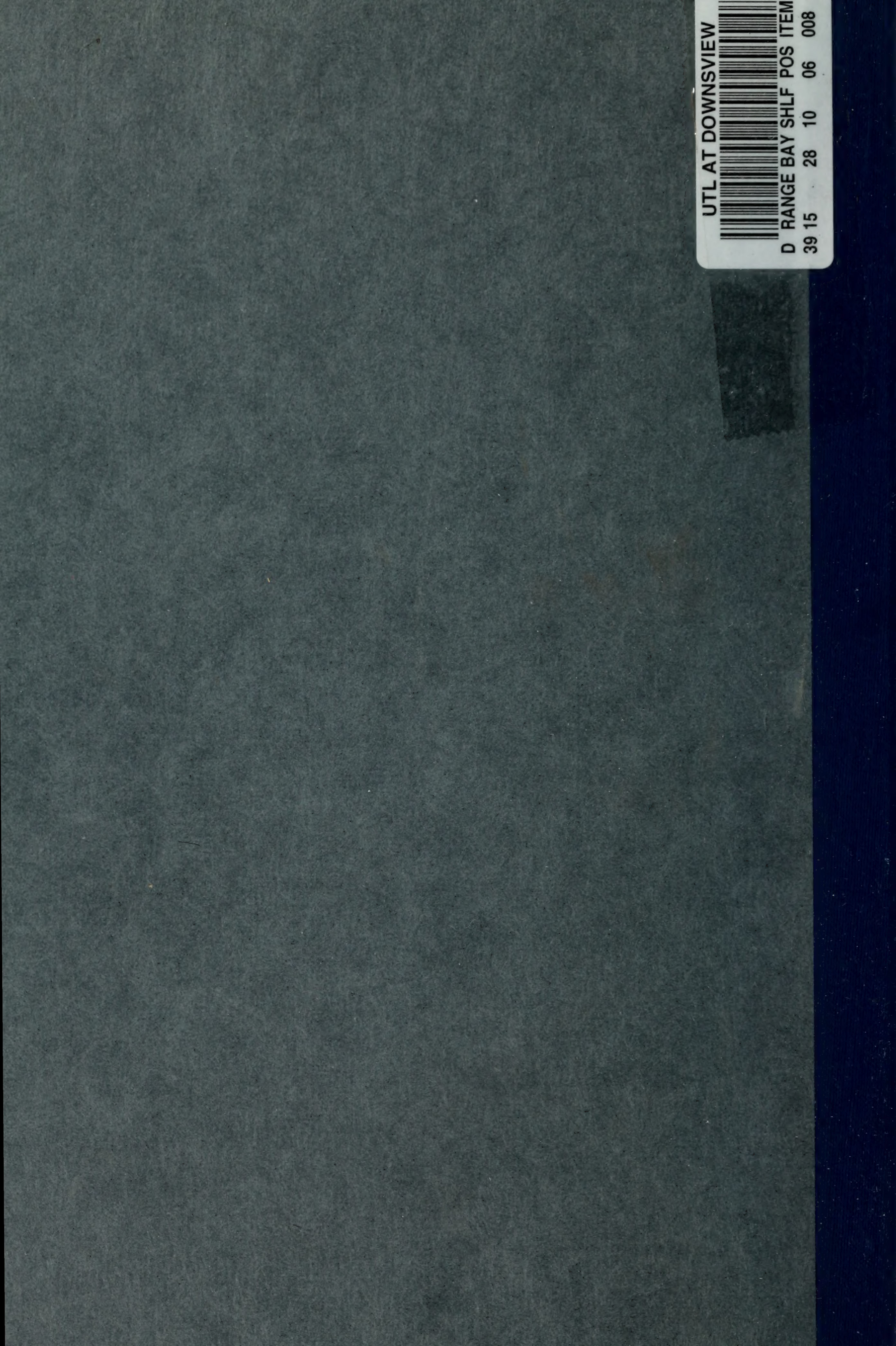
Allen meinen verehrten Lehrern sei auch an dieser Stelle mein herzlichster Dank ausgesprochen.










UTL AT DOWNSVIEW
D RANGE BAY SHLF POS ITEM
39 15 28 10 06 008